JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

VON

ALOIS BRANDL UND **WOLFGANG KELLER**

VIERZIGSTER JAHRGANG

MIT ZWEI VOLLBILDERN

BERLIN SW 11
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1904

INHALT

des

Shakespeare-Jahrbuchs

Band 31—39

(1895—1903)

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXI (1895).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXII (1896).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXIII (1897).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXIV (1898).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXV (1899).

Jahresbericht für 1898/1899.
Shakespeares Vorgänger. Festvortrag von Alois Brandl.
Jahresbericht für 1897/1898. Von Wilhelm Oechelhäuser.
Richard II., erster Teil. Ein Drama aus Shakespeares Zeit. Herausgegeben von Wolfgang Keller.
War Shakespeare in Italien? Von E. Koeppel.
Die Abfassungszeit von „Viel Lärm um Nichts". Von G. Sarrazin.
Neuere und neueste Hamlet-Erklärung. Von A. Schröer.
Die Entstehung und Veranlassung von Shakespeares Sturm. Von Richard Garnett.
George Chapman und das italienische Drama. Von A. L. Stiefel. I.
Philip Massinger. Von Wolfgang von Wurzbach. I.
Zwei neue Bühnenbearbeitungen der bezähmten Widerspenstigen. Von Wilhelm Oechelhäuser.
Regiebemerkungen zum Shakespeare. Von Julius Cserwinka.
Kleinere Mitteilungen:
- Shakespeare und Graf Essex. (E. Koeppel.)
- Zu Shakespeares italienischer Reise. (Wolfgang Keller.)
- Ein paar Worte über den Text *a* von Romeo and Juliet. (Imanuel Schmidt.)
- Zu Ende gut, Alles gut: Tom Drum. (A. Brandl.)
- Zur Urgeschichte des Othello. (Eduard Engel.)
- Shakespeares Bibliothek. (Eduard Engel.)
- Zu Machiavelli in England. (Adolf Hauffen.)
- Thomas Kyds Todesjahr. (J. Schick.)
- Zum Bild einer engl. Theatervorstellung aus dem Jahre 1632. (J. Wolter.)

Nekrolog. Friedrich August Leo. Von Albert Cohn.
Bücherschau.
- Elisabeth Woodbridge, The Drama, its Law and its Technique. (Albert H. Tolman.)
- Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. (W. K.)
- Festschrift zum VIII. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Wien. (W. K.)
- Sidney Lee, A Life of William Shakespeare. (A. B.)
- Gregor Sarrazin, Wilhelm Shakespeares Lehrjahre. (A. B.)
- E. J. Dunning, The Genesis of Shakespeare's Art. (George B. Churchill.)
- Rev. T. Carter, Shakespeare Puritan and Recusant. (Wilhelm Dibelius.)
- J. H. Penniman, The War of the Theatres. (Wilhelm Dibelius.)
- John M. Robertson, Montaigne and Shakespeare. (A. B.)
- J. J. Jusserand, Shakespeare en France sous l'ancien régime. (O. Schultz-Gora.)
- W. Franz, Shakespeare-Grammatik. Erste Hälfte. (K. Luick.)
- Christian Eidam, Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespearescher Dramen. (W. K.)
- The Works of Shakespeare ed. by C. H. Herford. I. (A. B.)
- A New Variorum Edition of Shakespeare ed. by H. H. Furness XI. (A. B.)
- Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von Schlegel und Tieck. Herausgegeben von A. Brandl. (A. B.)
- The Poems of Shakespeare ed. by George Wyndham. (A. B.)
- The First Part of King Henry IV ed. by W. A. Wright. (W. Franz.)
- Lock Richardson, Shakespeare Studies. (W. D.)
- Shakespeare's Macbeth ed. by J. M. Manly. (A. H. Tolman.)
- F. von Westenholz, Idee und Charaktere in Shakespeares Julius Cäsar. (Sp. Wukadinovic.)
- H. Traut, Die Hamlet-Kontroverse im Umrisse. (A. Schröer.)
- Hamlet in Iceland ed. and transl. by J. Gollancz. (A. B.)
- Thomas Tyler, The Herbert-Fitton Theorie of Sh.'s Sonnets. (A. B.)
- Adolf Gelber, Shakespearesche Probleme. Troilus und Cressida. (Wolfgang von Wurzbach.)
- A. H. Smyth, Shakespeare's Pericles and Apollonius of Tyre. (W. K.)
- Quellen des weltlichen Dramas vor Shakespeare. Herausgegeben von Alois Brandl. (W. K.)
- The Spanish Tragedy. A Play written by Thomas Kyd. Edited by J. Schick. (A. B.)
- H. Logeman, Faustus Notes. (R. Fischer.)
- The Countess of Pembroke's Antonie. By A. Luce. (R. Fischer.)
- F. E. Schelling, Ben Jonson and the Classical School. (F. L. Carpenter.)
- The Faitful Shepherdess. A Play written by John Fletcher. Ed. by F. W. Moorman. (W. K.)
- The Knight of the Burning Pestle. A Play written by Beaumont and Fletcher. Ed. by F. W. Moorman. (W. K.)
- J. Schömbs, Ariost's Orlando Furioso in der englischen Literatur des Zeitalters der Elisabeth. (A. B.)

Zeitschriftenschau. Wilhelm Dibelius.
- I. Biographisches. — II. Shakespeare's Äusseres. — III. Shakespeare's Charakter. — IV. Shakespeare's Wissen und Bildung. — V. Shakespeare's Sonette. — VI. Einzelne Dramen Shakespeare's. — VII. Shakespeare's Beziehungen zu seinen Zeitgenossen. — VIII. Ausgaben. — IX. Zeitschriften. — X. Theater.

Theaterschau.
- Die Shakespeare-Bühne im Jahre 1898. Von A. Frhr. v. Klarbach.
- Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern i. J. 1898. (Armin Wechsung.)
- Die Elizabethan Stage in London. (W. K.)

Mitglieder-Verzeichnis. — Anzeigen-Anhang.
Wort- und Sachverzeichnis zu Band XXXV.

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXVI (1900).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXVII (1901).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXVIII (1902).

Shakespeare-Jahrbuch Band XXXIX (1903).

Nachruf auf Wilhelm Oechelhäuser und Jahresbericht für 1902/1903. Von Alois Brandl.

Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise. Festvortrag von Eugen Kilian.

Edward Young. On Original Composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im 18. Jahrh. Von A. Brandl.

The Influence of the „Celestina" in the Early English Drama. By A. S. W. Rosenbach.

Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. Von Gregor Sarrazin. 6. Der Räuberwald in der Lombardei.

Ludwig Schubart als Shakespeare-Übersetzer. Von Rudolf Krauss.

The Authorship of Arden of Feversham. By Charles Crawford.

Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Von Eugen Kilian.

Zur Kenntnis der vor-Shakespeare'schen Lyrik: I. Wynkyn de Wordes „Song Booke" 1530; II. John Dayes Sammlung des Lieder Thomas Whythornes, 1571, her. von Rudolf Imelmann.

Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes II. Von Hermann Conrad.

Bemerkungen zum Text von Shakespeare und Marlowe. Von W. Bang.

Kleinere Mitteilungen.

The date of „Macbeth". (Richard Garnett.)
Shakespeare als Mensch, nach Leslie Stephen. (Wilh. Münch.)
Zur Quelle der „Komödie der Irrungen". (A. Brandl.)
Horaz und Shakespeare. (A. Brandl.)
Shylock in Afrika. (Dora Förster.)
„The Murder of John Brewen". (Wilfrid Perrett.)
Zu den italienischen Hamlet-Opern. (Wolfgang Keller.)
„Amleto". (J. V. Widmann.)
Hamlet-Monologe in der Übersetzung von Mendelssohn und Lessing und Geoffroys Kritik über den Ducis'schen Hamlet. (August Fresenius.)
Eine Bearbeitung des „Julius Cäsar" von Friedrich Hebbel. (Wolfgang Keller.)

Nekrologe.

Wilhelm Oechelhäuser. (Max Grube.)
Otto Gildemeister. (Heinr. Bulthaupt.)
Gustav Liebau. (Heinrich Spies.)

Büchersehau.

Sidney Lanier, Shakespeare and his Forerunners. (A. Brandl.)
Facsimile of the Chatsworth Folio Edition, 1623. (W. Bang.)
W. Franz, Grundzüge der Sprache Shakespeares. (Heinr. Spies.)
Alex. Schmidt, Shakespeare-Lexicon, revised by Sarrazin. (W. Bang.)
Alex. Dyce, Glossary to Shakespeare, revised by Littledale. (Wolfgang Keller.)
Adolf Gelber, An der Grenze zweier Zeiten. (Adolf Bartels.)
A. v. Mauntz, Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. (Wolfgang Keller.)
Theoder Eichhoff, Der Weg zu Shakespeare, und Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. (Rudolf Fischer.)
New Variorum Shakespeare ed. by H. H. Furness. Student's Ed. (Wolfgang Keller.)
Щекспиръ биб. вэл. пис. (W. K.)
D. Zelak, Tieck und Shakespeare. (Robert Petsch.)
F. Th. Vischer, Shakespeare Vorträge IV. (F. P. v. Westenholz.)
Macbeth, ed. by A. W. Verity. (W. Franz.)
Martin Wohlrab, Erklärung von Shakespeares Coriolan. (W. Münch.)
Ein Sommernachtstraum, her. von G. Sarrazin. (Wolfgang Keller.)
Hamlet, her. von Rudolf Fischer. (Wolfgang Keller.)
Fr. Holleck-Weithmann, Quellen von Much Ado. (A. Hauffen.)
Otto Burmeister, Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant. (Rudolf Fischer.)
Julius Cserwinka, Shakespeare und die Bühne. (Robert Petsch.)
Chambers' Cyclopædia of English Literature. (A. Brandl.)
G. H. Sander, Das Moment der letzten Spannung bis auf Shakespeare. (Eduard Eckhardt.
Felix E. Schelling, The English Chronicle Play. (G. B. Churchill.)
Eduard Eckhardt, Die lustige Person im älteren englischen Drama. (Wolfgang Keller.)
Lewis Wager, Marie Magdalene, ed. by F. I. Carpenter. (A. Brandl.)
Rudolf Schoenwerth, Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Kyds Spanish Tragedy. (Wolfgang Keller.)
The Faire Maide of Bristow ed. by A. H. Quinn. (A. Brandl.)
Wilhelm Heise, Gleichnisse in Spensers Faerie Queene. (W. Drechsler.)
Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas, her. von W. Bang. (Wolfgang Keller.)

Zeitschriftenschau. Von Wilhelm Dibelius.

I. Nichtdramatische Literatur der englischen Renaissance: Die Lyrik der elisabethischen Zeit. Die Verwendung klassischer Versmasse. Einzelne Lyriker des 16. Jahr-

Langenscheidtsche Buchdruckerei, Berlin SW. 11.



SHAKESPEARE-DENKMAL in WEIMAR.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung Hergestellt durch

JAHRBUCH



SHAKESPEARE-DENKMAL in WEIMAR.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung Hergestellt durch

JAHRBUCH

WOLFGANG KELLER

BERLIN

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhaltsverzeichnis.

Jahresbericht für 1903—4,

erstattet in der Generalversammlung am 23. April 1904 durch den Präsidenten.

Daß wir heute den vierzigsten Geburtstag unserer Gesellschaft in wahrhaft monumentaler Weise begehen können, danken wir vor allem dem Denkmalskomitee, durch dessen Tätigkeit die Stadt Goethes und Schillers ein Standbild Shakespeares von hohem künstlerischen Rang erhält. Das ist nicht bloß ein bedeutsamer Akt nach außen. Auch die tiefer gehende Frage, wie Shakespeare dargestellt werden solle, ist dadurch mit Nachdruck aufgeworfen worden, und es kann unseren Studien nur förderlich sein, wenn ihnen die Aufmerksamkeit der bildenden Künste mehr als bisher zugewandt wird. Das Andenken unseres Wilhelm Oechelhäusers, der der geistige Vater des Denkmals war, und das Beispiel seiner Söhne, ohne deren pietätvolle Opferwilligkeit es nicht so bald zur Aufstellung gelangt wäre, wird uns immer teuer und wertvoll sein.

Die Enthüllungsfeier hat uns eine Reihe hervorragender Gäste zugeführt, die wir mit Freuden begrüßen. Das Hofburgtheater sandte uns Kainz, dessen gestrige Darstellung des «Hamlet» jedem, der sie kunstsinnig verfolgte, unvergeßlich bleiben wird. Die Kgl. Schauspielhäuser Berlin und Wiesbaden reichen uns durch den Dramaturgen Leopold Adler die Hand. Die Stratford Memorial Association und der Birmingham Dramatic and Literary Club vermitteln uns Grüße durch den Lektor W. Wells, wie denn zugleich wir zu der Feier in Stratford einen Abgeordneten in der Person des Dr. F. Brie gestellt haben. Von neun deutschen Hochschulen sehe ich Dozenten in diesem Saale, und aus Wien entbietet uns Hofrat Prof. J. Schipper durch den Draht herzlichen Glückwunsch. Auch mehrere Gymnasien, die englischen Seminare von Berlin, Jena und Halle,

sowie der studentische Shakespeare-Verein in Halle markieren ihre Anwesenheit und bringen uns das angenehme Gefühl bei, daß unser Tun nicht ohne Wirkung auf die heranwachsende Generation bleibt.

Zugleich hat unsere Gesellschaft kräftig die Fittige nach auswärts geregt. Vor kurzem ist der erste Band ihrer «Schriften» veröffentlicht worden, die preisgekrönte Arbeit von Dr. H. Anders über Shakespeares Belesenheit, und hat bereits hierzulande und in England erfreuliche Beachtung gefunden. In der letzten Vorstandssitzung wurde beschlossen, einen Preis auszuschreiben über das Thema: «Die Bühnenverhältnisse des Shakespearischen Theaters nach den zeitgenössischen Dramatikern»; Preis 600 Mk.; Einlieferungszeit: 15. März 1905; Preisrichter: Prof. Dr. R. Fischer-Innsbruck, Generalintendant von Vignau-Weimar, Geheimrat Prof. Wülker-Leipzig; Bedingungen wie gewöhnlich, auch daß die preisgekrönte Arbeit in den Besitz der Gesellschaft übergeht. Das Urteil gelangt am 23. April nächsten Jahres zur Verkündigung. Endlich erlaubten die vorhandenen Mittel dem Vorstande, die Herausgabe eines wichtigen und umfänglichen Werkes «Shakespeares Quellen» in Angriff zu nehmen und sowohl die Druckbestimmungen als den Plan zur Durchführung einer Kommission zu überweisen, die aus Prof. Brandl-Berlin, A. Cohn-Berlin und Prof. Schick-München zusammengesetzt wurde. Der Vorstand glaubte, den heutigen Jubiläumstag nicht besser begehen zu können als mit solcher Unternehmungslust und fleißiger Absicht.

Von den inneren Erlebnissen unserer Gesellschaft ist zunächst hervorzuheben, daß unser allverehrtes Vorstandsmitglied Geheimrat Paul von Bojanowski am 24. Januar 1904 in frischer Kraft und Gesundheit sein siebzigstes Lebensjahr erreichte. Durch acht Jahre hat er als Vorsitzender des geschäftsführenden Ausschusses und noch länger als Verwalter unsrer Bibliothek mit nie versagender Energie und Liebenswürdigkeit unsere Angelegenheiten besorgt. Es war daher dem Vorstand Bedürfnis, ihm als Zeichen der Dankbarkeit folgende Adresse zu überreichen:

Hochverehrter Herr Geheimer Rat!

Die Feier Ihres siebzigjährigen Geburtstages gibt uns angenehme Gelegenheit, Ihnen die Hochschätzung für Ihre Persönlichkeit und die Dankbarkeit für Ihr Wirken auszudrücken, von der wir alle erfüllt sind.

So oft uns der 22. April nach Weimar ruft, freuen wir uns von neuem der umsichtigen Fürsorge und der echt edelmännischen Liebenswürdigkeit, die Sie dabei gegen jedes Mitglied unserer Gesellschaft

an den Tag legen. Bei jedem Opfer an Zeit und Mühe, das Sie als vieljähriger Vorsitzender des geschäftsführenden Ausschusses und bei der Verwaltung unserer Bibliothek brachten, gaben Sie, ohne ein Aufhebens zu machen, ein neues Beispiel von Arbeitsfreudigkeit für ideale Aufgaben. Die gesamte deutsche Shakespeare-Gesellschaft ist tief in Ihrer Schuld; die einzelnen Mitglieder aber, die mit Ihnen zu tun hatten, rühmen an Ihnen jene Höflichkeit des Herzens, von der Goethe sagt, daß sie mit der Liebe verwandt ist.

Möge es uns vergönnt sein, Sie noch lange, recht lange in unserer Mitte frisch und rüstig wirken zu sehen, uns zur Beglückung und der Sache der Shakespeare-Gesellschaft zum Heil.

Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
(Folgen die Unterschriften sämtlicher Mitglieder.)

Darauf ist vom Jubilar folgende Antwort eingegangen:

Weimar, den 25. Januar 1904.

Hochgeehrte Herren!

Empfangen Sie den Ausdruck meines herzlichsten Dankes für das so überaus wohlwollende und freundschaftliche Schreiben, in dem Sie Ihre Anteilnahme an der Feier meines 70. Geburtstages bezeugen. Die Bedeutung meiner Tätigkeit im Interesse unserer Gesellschaft ist freilich nicht annähernd so groß, als Sie dieselbe darstellen. Seit ihrer Begründung aufs engste mit derselben verbunden, ist es mir stets eine Freude gewesen, ihr nach besten Kräften dienen zu dürfen, und wenn man auch nach Eintritt in das 8. Jahrzehnt seines Lebens nicht allzuviel versprechen darf, so bitte ich doch, mir die Versicherung zu gestatten, daß ich, solange die Kräfte es ermöglichen, gerne unserer Gesellschaft dienen werde, mich an ihrer gedeihlichen Entwickelung erfreuend, mich erfreuend vor allem an dem Verkehr mit so ausgezeichneten Männern, der eine kostbare Bereicherung meines Lebens bildet.

In ausgezeichneter Hochachtung
Ihr ergebenster
P. von Bojanowski.

Des weitern habe ich zu berichten, daß die Zahl unserer Mitglieder, die am 1. April vorigen Jahres 515 betrug, bis zum 1. April dieses Jahres auf 535 gestiegen ist. Um solches Wachstum zu erhalten, ist die Redaktion des Jahrbuchs dauernd bestrebt, dies Organ zu bereichern und zu verschönern. Namentlich geht unser Ehrgeiz dahin, es mit der Zeit auf jeder besseren Schulbibliothek vertreten zu sehen; kein Opfer soll uns zur Erreichung dieses Ziels zu groß sein; denn Shakespeare ist für die Phantasie, das Gemüt und die Menschenkenntnis unserer Jugend ein herrlicher Erzieher, und sein Studium ist das geistige Rückgrat des ganzen englischen Unterrichts. Bisher sind uns 21 Gymnasien, 14 Realgymnasien und

13 Realschulen beigetreten, auch 4 höhere Mädchenschulen. Es ist uns eine besondere Freude, in diesem Zusammenhange hervorheben zu können, daß der österreichische Unterrichtsminister Frh. von Hartel, Exz., seinen persönlichen Beitritt angemeldet hat. — Auch eine größere Zahl von Damen und Herren aus den Bühnenkreisen hat sich uns zugewendet. Wir suchen unsere Erkenntlichkeit dafür zum Ausdruck zu bringen, indem wir eine neue Rubrik im Jahrbuch schaffen, um bedeutende Darstellungen Shakespearischer Rollen durch möglichst genaue, objektive Beschreibung für die Nachwelt festzuhalten, und so einem höchst ungerechten Vergessen künstlerischer Arbeit vorzubeugen. — Die Zahl der Bände in unserer Bibliothek ist um 92 gewachsen. Unsere Finanzen befinden sich, dank der Haushaltungskunst unseres Schatzmeisters, in guter Ordnung. Ich schließe mit aufrichtigem, herzlichem Danke für alle im Dienste unserer Gesellschaft aufgebotene Mühe und mit den Ausblick auf gedeihliche Weiterentwicklung unserer Sache.

Brandl.

Von der Enthüllung des Shakespeare-Denkmals

durch Se. Kgl. Hoheit den Großherzog von Sachsen am 23. April, 2 Uhr.

I.

Ansprache des Vorsitzenden des Shakespeare-Denkmal-Komitees Herrn Generaldirektors Dr. ing. W. von Oechelhäuser-Dessau.

Wenn in heutiger ohnehin so denkmalgesegneter und dabei national zugespitzter Zeit sich aus allen deutschen Gauen ein Kreis von Männern zusammengefunden hat, um hier in dem stillen Park von Weimar ein neues Denkmal, und noch dazu für einen ausländischen Dichter, zu setzen, so ist dies Rätsel und Wagnis schnell gelöst durch die bloße Nennung des Namens: William — oder, wie wir wohl mit Recht sagen dürfen, «Wilhelm Shakespeare». Gilt es doch, ihm, der längst im Geist und Gemüt unseres Volkes Heimatsrecht erworben hat, durch Errichtung seines Standbildes auf deutschem Boden zu bezeugen, daß er der Unsrige geworden ist, daß wir ihn zu unseren eigenen Klassikern zählen!

Daß gerade der Stadt Weimar die Ehre zu teil wird, das erste und vielleicht für lange Zeit einzige Shakespeare-Denkmal in Deutschland zu besitzen, ist ihr wohlerworbenes Recht; denn Weimar ist

Wiege und Vorort der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und mit ihr seit nunmehr 40 Jahren der Konzentrationspunkt der Deutschen Shakespeare-Forschung.

Die heutige Feier legt aber auch Zeugnis davon ab, daß Shakespeare ein von allen Wechselfällen der Politik unabhängiges dauerndes Bindeglied mit dem uns stammverwandten englischen Volk ist, denn der mächtige Einfluß und Zauber, den der englische Dichterfürst auf jedes neu heranwachsende deutsche Geschlecht immer wieder von neuem ausübt, das tiefe Verständnis und die hohe Verehrung, welche er gerade bei den Reifsten unserer Nation findet, erscheinen für diese innere Verwandtschaft beider Völker fast beweiskräftiger als alle historisch nachzuweisende Blutsverwandtschaft. Darum ist es auch dem Denkmal-Komitee eine besondere Freude, Vertreter Englands an der Ehrung ihres großen Landsmannes heute teilnehmen zu sehen und sie mit Verehrern aus Amerika als Gäste begrüßen zu dürfen.

Unter denjenigen, die unser Vorhaben tatkräftig förderten und denen wir tiefgefühlten Dank darbringen, stehen in erster Linie Deutschlands Fürsten und an ihrer Spitze S. M. der Kaiser, von dem wir ja noch vor nicht langer Zeit — bei einer anderen Gelegenheit — das Bekenntnis vernahmen, daß er Shakespeare einem kleinen Kreise der ersten Geistes-Heroen aller Zeiten zurechnet. Insbesondere gilt aber unser ehrfurchtsvoller Dank heute Ew. Königl. Hoheit, die durch das Erscheinen hier eine ganze Reihe von Sympathiebezeugungen und Förderungen, deren sich das Denkmal-Komitee erfreuen durfte, beschließen: sie begannen vor 3 Jahren mit dem Empfang der Vorstandes der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft auf der Wartburg, wo der Gedanke dieser Denkmals-Errichtung zuerst in die Erscheinung trat, und Ew. Königl. Hoheit sogleich geruhten, das Protektorat über ein zu bildendes Komitee zu übernehmen; alsdann gaben Ew. Königl. Hoheit für unsere Sammlungen im ganzen Deutschen Reich ein erstes opferfreudiges Beispiel, stellten das Großherzogliche Hoftheater wiederholt in den Dienst der guten Sache und ließen dem Komitee schließlich diesen Denkmalsplatz überweisen im Parke Herzog Karl Augusts, gegenüber dem Wohnhaus des jungen Goethe, des größten deutschen Bewunderers unseres großen Briten, ein Platz, wie ihn der Dichter bei seinen Lebzeiten selbst in der Nähe seines geliebten idyllischen Stratford kaum poetischer und stimmungsvoller hat finden können.

Gestern Abend ward der Geist Shakespeares in einer mustergültigen Darstellung seines «Hamlet» durch einen großen Schauspieler

der Gegenwart vor uns verkörpert; heute erbitten wir: Ew. Königl. Hoheit wolle gestatten, daß uns sein geistiges Gesamtbild an dieser Stelle vom Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von neuem in die Erinnerung gebracht und alsdann seine äußere Gestalt enthüllt werde, wie sie von einem genialen deutschen Bildhauer in Marmor verewigt ist, auf daß das ideale Werk, das auf der deutschesten aller Burgen, der Wartburg, ersonnen ward, hier heute Verwirklichung und Vollendung finde!

II.
Festrede von Alois Brandl.

Unerhört ist das Beginnen, einem fremdländischen Dichter auf deutschem Boden ein öffentliches Denkmal zu errichten, noch dazu an dieser Stätte, im literarischen Herzen unseres Vaterlandes. London besitzt noch kein würdiges Standbild seines größten Dichters unter freiem Himmel; der Bewunderer Shakespeares, der dort landet, muß seine Gestalt im Dämmerscheine des Poetenwinkels in der ehrwürdigen Westminster-Abtei aufsuchen. Aber im heiligen Weimar steht fortan seine Marmorstatue unter grünen Baumkronen, unweit dem Gartenhäuschen Goethes, der seinen William gerne in solcher Nähe begrüßt hätte, denn Goethe hat ihn ja zuerst als den Unerschöpflichen gefeiert.

Doch nicht minder ungewöhnlich als das Denkmal ist die Wertschätzung, die der britische Dramatiker seit anderthalb Jahrhunderten in unserem geistigen Leben genossen hat, in der Gegenwart bei unserem Volke unbestritten genießt und nach menschlicher Voraussicht auf die Dauer behalten wird.

Alle die Männer, die wir als unsere Klassiker verehren, haben ihm den Weg zum Einzug gebahnt und ihn durch künstlerische Arbeit zu einem der Unseren gemacht. Lessing hat unter Hinweis auf ihn gezeigt, worin dramatische Meisterschaft in Wahrheit besteht. Wieland begann das Übersetungswerk großen Stils. Herders Genialität hat ihn mit fliegenden Fahnen herangeholt und dem jugendlichen Goethe in die Arme geführt, der dann zu seinen Haupttragödien ausholte. Der Schöpfer der «Räuber» hat sein Feuer an ihm entzündet. Einträchtig haben unsere beiden Dichterfürsten die Shakespearische Dramatik auf unsere Bühnen verpflanzt. Man kann kein Blatt Weimarischer Litteraturgeschichte aufschlagen, auf dem nicht der Name Shakespeares in Goldschrift prangte. Und dann kam noch der begnadete Übersetzer Schlegel und gewandete den

Briten in Goethe'sches Deutsch, so daß er uns wie einer der eigenen Klassiker anmutet. Niemals, so weit literarisches Gedächtnis zurückreicht, haben die Besten eines Volkes einen fremden Dichter so begeistert, mit wehenden Palmen und ohne einen Hauch von Neid willkommen geheißen. Keinem anderen, weder antiken noch modernen Dichter hat Goethe so weitgehende Huldigung gezollt wie Shakespeare mit dem Ausspruch: «William, Stern der schönsten Höhe, Dir verdank ich, was ich bin».

Nun ist Shakespeare so eingebürgert, in unsern Theatern und Schulen, in unserm Schauen und Empfinden, daß wir willig von ihm hinnehmen, was wir keinem landsmännischen Dichter erlauben würden: Kraßheit und Dunkelheit, dröhnende Gewaltreden und künstliche Wortspiele. Will uns jemand von «Fehlern» Shakespeares sprechen, wie es früher selbst bei seinen wärmsten Parteigängern in England Gepflogenheit war, so beschleicht uns höchstens der Zweifel, ob der vermeintliche Fehler nicht eher eine versteckte Schönheit, eine unverstandene Naturwahrheit sei. Ihm glauben wir die Hexen, Elfen und Geister, von denen unsere Aufgeklärtheit sonst wenig mehr wissen will. Vor der Kraft, mit der er die Extreme menschlichen Tuns und das Übermenschliche in die Erscheinung zaubert, beugt sich der gestrenge Kritiker und der noch gefährlichere Philister. Nach ihm bemessen wir die andern, er ist frei.

Und auch die Zukunft gehört ihm, wie sich jedesmal zeigt, wenn eine neue Richtung in Poesie und Kunst auftaucht: immer ist er noch von den Jüngsten und Modernsten auf den Schild gehoben und als Muster ausgerufen worden. Wer ist dekadenter als Hamlet, wer symbolistischer als Prospero? Wo ist kühnerer Realismus als in Richard, wo eine so verfeinerte Sinnlichkeit wie in Romeo? Shakespeare hat so viele Saiten auf der Geige, so viele Seelen in der Brust, so viel Elementares im Vortrag, daß jeder Geschmackswechsel für ihn einen neuen Triumph bedeutet. Mehr noch ist dies bei uns der Fall als in seiner eigenen Heimat. Für den heutigen Engländer klingt manches in seiner Sprache schon altertümlich und seltsam; zu uns aber spricht er in dem modernen Deutsch der Weimarischen Klassiker, und indem seine Übersetzer sich wetteifernd überholen, bleibt er uns ewig frisch und jung.

Diese Großmachtstellung Shakespeares im Bereiche deutschen Denkens erhält durch das Denkmal, das wir heute enthüllen, ein Symbol und Wahrzeichen von nationaler Bedeutung. Es ist ein Werk, zu dem der Anstoß von einem Manne des deutschen Bürger-

tums ausging, von einem Führer unserer aufstrebenden Industrie, der in einem langen Leben praktischer Tätigkeit erfahren hatte, wie viel innere Bereicherung und Beseeligung das Shakespearestudium gewähren kann. Mit Schmerz vermissen wir ihn am heutigen Freudentage, unseren Wilhelm Oechelhäuser, den eifrigen Mitbegründer und vieljährigen Präsidenten unserer Shakespeare-Gesellschaft; er kann das Marmorbild nicht mehr schauen, für das er seine Sorge, Kraft und ganze Persönlichkeit mit wahrem Feuer der Begeisterung eingesetzt hat. Sein Aufruf fand Wiederhall in allen Gauen des Vaterlandes und selbst bei manchen der Brüder jenseits des Meeres. Nicht blos der engere Kreis der Shakespeare-Gesellschaft, der Bühnenkünstler und Gelehrten hat beigesteuert, sondern die Gebildeten unseres Volkes durch alle Stände. Schirmend und fördernd hat der erlauchte Herrscher des Weimarischen Landes, alter Sitte seines Hauses getreu, seine Hand über den Bau gehalten, und auch Seine Majestät der Kaiser hat ihm huldvolles Interesse zugewendet, so daß man sagen darf: durch diesen Stein spricht die Stimme Deutschlands. Und nicht blos ein Symbol von Dauer soll das Denkmal sein, sondern zugleich zur Dauer. Wir wollen durch seine lapidare Sprache künden, daß wir der Mission Shakespeares, als einem Segen für unser Volk in künstlerischer und menschlicher Hinsicht, Bestand und Gedeihen wünschen bis in die fernsten Zeiten. Denn durch ihn wirkt auf uns der reife Schönheitsdrang der Renaissance und eine philosophische Humanität, die selbst mit dem Missetäter, sobald er der Tragik verfällt, Mitleid empfindet; eine markige Vaterlandsliebe und Königstreue, die zugleich der Hofschmeichelei den strengen Spiegel vorhält; ein Geist gesund und groß wie die Natur selbst, so daß keine Kleinlichkeit neben ihm bestehen kann. In alle Zukunft strahle uns die Sonne Shakespeares! Wie er uns unerschöpflich ist, soll er uns unentbehrlich bleiben! Immerdar möge und wird es heißen: Shakespeare und kein Ende!

* * *

Hierauf gab Se. Kgl. Hoheit der Großherzog das Zeichen zur Enthüllung und legte am Fuße des Denkmals einen Lorbeerkranz nieder. Unter den übrigen Kranzspenden seien die des k. u. k. Hofburgtheaters in Wien und des Kgl. Schauspielhauses in Berlin hervor-

gehoben; sie wurden durch die Herren J. Kainz und L. Adler überbracht. Die bei der Enthüllung gesungenen Chöre waren von Max Vogrich beigesteuert.

* * *

Bei dem Festmahle nach der Enthüllung traf folgendes huldvolle Telegramm Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin von Sachsen ein, das von der Festversammlung mit Jubel aufgenommen und sofort mit ehrerbietigem Dank erwidert wurde:

Wartburg, 23. April 1904.

An den Vorsitzenden
des Shakespeare-Denkmal-Komitees
Herrn von Oechelhäuser.

Es tut Mir unendlich leid, an der heutigen so bedeutungsvollen und erhebenden Feier nicht persönlich teilnehmen zu können, und drängt es Mich, Ihnen besonders und dem ganzen Komitee herzlich zu danken für die Errichtung des Shakespeare-Denkmals, dessen Aufstellung in unserem Parke an so denkwürdiger Stelle Mir sowohl als auch ganz Weimar zu besonderer Freude gereicht. Allen, die sich um das Gelingen der heutigen Feier so große Verdienste erworben haben, vor allem auch dem genialen Schöpfer des so reizvollen Denkmals, spreche Ich meine aufrichtigsten Glückwünsche aus. Caroline.

* * *

Aus England sandte unser Ehrenmitglied A. W. Ward, Peterhouse Lodge, Cambridge, unaufgefordert einen Beitrag von £ 1 · 1 · 0 zum Denkmal und begleitete ihn mit herzlichsten Glückwünschen: «Es reichen sich bei dieser schönen Feier die Verehrer des großen Genius jenseits und diesseits des schmalen Meeresstreifens die Hände; und der Beweis ist doch nun wohl erbracht, daß Shakespeare in Deutschland eingekehrt und auch bei Ihnen zu Hause ist.»

A. B.

Konfessionelle Strömungen in der dramatischen Dichtung des Zeitalters der beiden ersten Stuart-Könige.

Festvortrag,
gehalten auf der Generalversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1904.

Von
Emil Koeppel.

Daß die Bühne, der Spiegel der Zeit, in einer an dramatischen Dichtungen so überreichen Periode, wie es das Zeitalter der beiden ersten Stuart-Könige Englands war, auch den verschiedenen Konfessionen ihr Bild zeigen wird, ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich ist aber auch, daß diese Spiegelung in den meisten Fällen keine reine, sondern eine durch die persönlichen Anschauungen des Dichters getrübte, oft auch verzerrte sein wird. Auf keinem anderen Gebiete des geistigen Lebens stoßen ja die Gegensätze schärfer aufeinander als bei dem Zusammenprallen der Konfessionen, auf keinem anderen Felde liefern sich die Streitenden erbittertere Kämpfe — und so bedauerlich dies erscheinen muß, so widerwillig wir uns oft von den konfessionellen Zänkereien unserer Gegenwart abwenden, so begreiflich ist die Erregung der Streitenden. Handelt es sich dabei doch, freilich in tausenden, sich bis in das Kleinlichste verlierenden Variationen, um das, was den Kämpfern das Köstlichste ist, um einen Kardinalpunkt der Weltanschauung eines jeden denkenden Menschen, um das Verhältnis zur Religion und ihren Symbolen.

Für den Meister selbst, für Shakespeare, ist die Frage, welcher Gruppe der gespaltenen Christenheit er angehörte, schon oft aufgeworfen und gründlich erörtert worden. Lassen Sie mich versuchen,

in dieser kurzen Stunde aus der Fülle der dramatischen Dichtungen seiner unmittelbaren Nachfolger die Erscheinungen herauszuheben, die uns am tiefsten in die konfessionellen Stimmungen der Zeit blicken lassen, die uns Rückschlüsse auf die Empfindungen der englischen Volksseele gestatten.

Den bündigsten Aufschluß werden wir bei diesem Bestreben über die Meinung des Volkes von dem Juden erhalten, auf eine ihm geltende Frage geben uns die der Volksbühne dienenden Dichter die unzweideutigste Antwort. Allerdings, wenn wir zunächst die von der älteren Bühne den Dramatikern gebotenen Typen des jüdischen Charakters betrachten, so finden wir eine erfreuliche Verschiedenheit der Auffassung, in der sogar die Möglichkeit einer sehr günstigen Beurteilung, einer Verherrlichung des Judentums gegeben war. Zu Anfang der achtziger Jahre war auf der Bühne in einer von Robert Wilson verfaßten Moralität mit dem Titel «Die drei Damen von London" ein Jude erschienen, der sein Geld zwar sehr liebte, aber doch als rechtlicher und barmherziger Mann handelte, und sich dadurch auf das vorteilhafteste von einem christlichen Kaufmann unterschied. Der Christ schuldet dem Juden dreitausend Dukaten, er will deshalb seinen Glauben aufgeben, Türke werden, um sich dadurch nach Landesbrauch von jeder Schuld zu befreien — der Jude aber erläßt ihm die Schuld um ihm die schwere Sünde eines solchen Glaubenswechsels zu ersparen.

Der Rückschlag gegen diese günstige Auffassung des jüdischen Charakters war der denkbar heftigste: noch in demselben Jahrzehnt zeigt Marlowe den Londonern in seinem Juden von Malta ein außerhalb der Grenzen der Menschheit stehendes Ungeheuer, und in den neunziger Jahren tritt düster, blutheischend Shylock vor sie hin, Shylock, für den die Zeitgenossen des Dichters gewiß nur Haß und Verachtung empfanden. Welche Gestalt werden sich nun die Dramatiker der nächsten Jahrzehnte zum Vorbild nehmen: die etwas schattenhafte Gestalt des wackeren Gerontus, die kraftvoll, aber roh herausgearbeitete Gestalt des Juden von Malta, die mit großer Feinheit gebildete, aber nach der Absicht des Dichters doch abstoßende Gestalt Shylocks? Die Antwort läßt sich mit unerwünschter Bestimmtheit geben: nur Marlowe hat Schule gemacht — wenn, was sehr selten der Fall ist, der Jude im Vordergrund der Handlung steht, muß er sich wie Barrabas in Greueltaten überbieten.

Am deutlichsten kommt diese unerfreuliche vorbildliche Wirkung Marlowes zur Geltung 1612 in einem dichterisch wertlosen Piraten-

drama des Robert Daborne, betitelt «Ein Christ wird Türke», in dem von dem eifersüchtigen Juden Benwash und seinem treulosen Weibe handelnden Nebenspiel. Der hinterlistige, mörderische Jude Benwash bekundet jedoch nicht den die ganze Christenheit umfassenden, religiösen Haß des Juden von Malta und Shylocks. Die Triebfeder seiner Mordtaten ist eine allgemein menschliche Leidenschaft, Eifersucht; das konfessionelle Element des Stückes liegt somit nicht in der Handlung, sondern darin, daß der Dramatiker seinen Unhold, der ebensogut ein Türke sein könnte, zu einem Juden gemacht hat. Noch auffälliger läßt sich die Absicht, den Juden in ein möglichst ungünstiges Licht zu rücken, erkennen in einem Ereignisse der jüngsten Vergangenheit kunstlos berichtenden Drama, betitelt «Die Reisen der drei englischen Brüder Shirley», der gemeinschaftlichen Arbeit mehrerer Dramatiker, gedruckt 1607. Ein der historischen Quelle nach wohlgesinnter, einem der Brüder freundlich beistehender Jude wurde von den Dramatikern in einen habsüchtigen Christenhasser verwandelt, dessen Reden Shylock-Anklänge enthalten. Sehr wenig ist hingegen der traditionelle Typus des Juden betont in dem Wesen des Schelmes Zabulon, der in Fletchers Drama «Die Landessitte» (entstanden um 1619) als der zu jeder Schandtat bereite Diener der leichtfertigen Hippolita auftritt. Fletcher hat den Juden aus seiner Quelle übernommen und nichts getan, der Gestalt eine ausgeprägt jüdische Eigenart zu verleihen. Eine besonders feindliche Gesinnung des Dichters gegen die Juden würde dieser farblose Geselle nicht beweisen, doch ist gerade auch in Fletchers Dramen der Juden sonst oft recht unfreundlich gedacht. Überhaupt lassen sich die Dramatiker im allgemeinen keine Gelegenheit entgehen, den Juden mit Schmähungen zu überhäufen. Mag er nun als Geldhändler oder als Möbel- und Kleiderlieferant oder als harmloser Hundeausstopfer erscheinen — irgend ein Hohn oder Spott bleibt ihm nicht erspart. Nur vor einem Stand, in dem sich die Juden von alters her auszeichneten, macht auch der Antisemitismus der Dramatiker noch Halt. Fletcher spricht einmal von einem ehrlichen und ausgezeichneten jüdischen Arzt und verschiedene Variationen dieses Lobes lassen uns erkennen, daß der jüdische Arzt noch von einem gewissen Nimbus umgeben war.

Trotz der zahllosen Zeugnisse für eine den Juden feindliche Stimmung besteht doch die Möglichkeit, daß das Judentum auch auf dieser Entwicklungsstufe des englischen Dramas einen Verteidiger gefunden hatte: ein Stück des fruchtbaren Richard Brome trug den

verheißungsvollen Titel «The Jewish Gentleman». Aber dieses 1640 gedruckte Drama ist uns leider nicht erhalten, und in seinen anderen Stücken verfährt Brome mit den Juden keineswegs glimpflicher als seine Kollegen. Erst die Toleranz des achtzehnten Jahrhunderts, die jetzt so weit hinter uns zurück liegt, zeigt uns wieder eine sympathische Judengestalt auf der englischen Bühne, in Richard Cumberlands Sheva, der ähnlich wie der wackere Gerontus trotz aller Vorliebe für sein Geld sich doch nicht die Wonne versagen kann, Wohltaten zu erweisen und Tränen zu trocknen.

Die Einmütigkeit der Dramatiker, welche ihre Beurteilung des Juden bekundet, schwindet, wenn wir uns den dramatischen Spiegelungen der ältesten Form der christlichen Religion zuwenden. Der von den Bühnendichtern an dem Juden geübten Kritik fehlt das nationale Element, der Engländer hatte am Ausgang des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts keinen besonderen Anlaß, den jüdischen Bestandteil des englischen Volkes stärker zu bekämpfen — es gab für ihn keine jüdische Gefahr. Aber es gab für den national gesinnten, auf dem Boden der Reformation stehenden Engländer eine römische und eine spanische Gefahr, von deren Vereinigung er die schlimmsten Folgen für sein Vaterland befürchtete. Die ruhmvollste Erinnerung der auch an äußeren Erfolgen so reichen Regierung der Elisabeth war der Sieg über die spanische Armada, dem großen Jahr 1588 folgten noch viele Jahre angestrengten Ringens mit dem mächtigen Feind, und der Frieden, den der erste Stuart-König 1604 mit dem Nationalfeinde schloß, wurde von der Masse des englischen Volkes nicht mitunterzeichnet. Und dieses verhaßte Spanien war zugleich die größte, die Anhänger der Reformation im eigenen Reiche grimmig verfolgende katholische Macht; immer wieder versuchte der spanische König seinen Einfluß auch zu Gunsten der englischen Katholiken zur Geltung zu bringen, so daß sich das englische Volk immer mehr daran gewöhnte, auch die heimischen Anhänger Roms als Bundesgenossen des Erbfeindes und namentlich jeden römischen Priester als einen Spion und Verschworenen zu betrachten. Gefährlich gesteigert wurde diese Abneigung durch die von einigen Katholiken geplante, im letzten Augenblick vereitelte Pulver-Verschwörung des Jahres 1605: in dem römischen Papst und in dem spanischen König sah das englische Volk seine unversöhnlichsten Feinde. Bald fand sich auch ein Dichter, der diesem Hasse Worte verlieh, wahrscheinlich unmittelbar nach der Entdeckung der Pulver-Verschwörung entstand ein allegorisches

Drama, das Werk des volkstümlichen Dramatikers Thomas Dekker, ein echt englisch-protestantisches, antispanisches und antirömisches Kampfdrama, eine beachtenswerte Äußerung der Zeitstimmung gewiß, aber ebensogewiß kein Kunstwerk. Dekker hatte bei dem Entwurf dieses Stückes zwei leitende Gedanken: die große nationale Fürstin, die Königin Elisabeth, sollte mit allen Mitteln verherrlicht, in allen Tönen gepriesen, die römische Kirche, die Dekker schon in dem Titel seines Dramas mit dem babylonischen Weibe der Apokalypse verschmolz, als die schlimmste, alle Gegner Englands um sich versammelnde und anfeuernde Feindin hingestellt werden. Ein sehr durchsichtiger allegorischer Schleier ist über die historischen Ereignisse geworfen; den Höhepunkt der schlecht komponierten Handlung bildet die Vernichtung der spanischen Armada.

Dekker hatte es sich genügen lassen, das Herz der englischen Patrioten durch diesen historischen Rückblick zu erfreuen, niemand konnte es einem Dichter verwehren, einen Höhepunkt der vaterländischen Geschichte dramatisch zu gestalten; dem heißen Boden der Gegenwart war er fern geblieben. Viel kühner, aber auch wesentlich feiner ist ein anderer Dramatiker verfahren, der es wagte, die Spanien freundliche Politik Jakobs des Ersten zum Gegenstand einer scharfen dramatischen Kritik zu machen.

Der König hatte sich vergeblich bemüht, für seinen Sohn eine spanische Prinzessin, die Schwester des regierenden Königs, Philipps des Vierten, zur Frau zu gewinnen. Obwohl er sich von dem an seinem Hofe sehr einflußreichen spanischen Gesandten, dem Grafen Gondomar, bestimmen ließ, den Prinzen Karl selbst als Brautwerber nach Madrid zu senden, war der Prinz 1623 doch ohne die Infanta nach England zurückgekehrt. Die Freude des Volkes über das Scheitern dieses Planes, die Erbitterung gegen den Hauptvermittler Gondomar und gegen Spanien, die katholische Vormacht, im allgemeinen, spiegeln sich in Thomas Middletons Drama «Eine Partie Schach», aufgeführt 1624. Der Stifter des Jesuitenordens, Ignatius Loyola, spricht den Prolog, er klagt, daß er in England noch keine Spuren des Wirkens seiner Jünger entdecken könne, es ströme noch zu viel Licht aus den Augen der Wahrheit und der Güte über dieses Reich: deshalb weckt er den schlafenden Irrtum. Dieser spricht mit Entzücken von einer Vision, von seinem letzten Traumbild — Musik ertönt: die Gestalten dieser Vision, schwarze und weiße Schachfiguren, treten auf und ordnen sich zu einem regelrechten Spiel. Die Ausführung des Spieles entspricht dieser geschickten Induktion nicht

ganz, mancher Schachzug des Dramatikers bleibt für uns rätselhaft, aber die Anspielungen auf die Zeitgeschichte und die Hauptpersonen der englischen-spanischen Heiratskomödie lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Den Schwarzen wird übel mitgespielt; man kann sich denken, mit welcher Wonne das verständnisvolle Publikum einen der schwarzen Gesellen nach dem anderen geschlagen in den Sack wandern sah. Die Regierung aber machte keine gute Miene zu dem für sie bösen Spiel, Middletons Schachdrama wurde bald verboten.

Politische Erwägungen, in erster Linie die Rücksicht auf den spanischen König, waren es, die den alten König Jakob zu diesem Einschreiten veranlaßten. Im Punkte der Angriffe auf Rom war er nicht so zartfühlend; in den ersten Jahren seiner Regierung (1606 und 1607) hatte er sich ohne Bedenken eine Tragödie vorspielen lassen, in der ein Papst einen Pakt mit dem Teufel eingeht und schließlich der Hölle verfällt, ein rohes, effekthaschendes Machwerk «Des Teufels Urkunde», verfaßt von Barnaby Barnes. Der Papst, der in dieser Tragödie seine Seele mit seinem eigenen Blut dem Teufel verschrieb, war Alexander VI. aus dem Hause Borgia. Wir stoßen hier wieder auf eine Nachwirkung des Bahnbrechers Marlowe: Barnes hat bei dem Entwurf seines Dramas offenbar Marlowes stofflich verwandte Fausttragödie als Muster vor Augen gehabt; er scheint sich jedoch dem Vergnügen einen Papst den Klauen der Teufel überliefern zu können, mit zu großem Behagen hingegeben und die Faustmotive bedenklich in die Breite gezogen zu haben. Aber seine kunstlose Tragödie von dem Leben und Sterben Alexanders VI. nimmt gleichwohl eine Ausnahmestellung ein — sie ist das Bühnenwerk der Zeit, in dem, unter dem Schutze einer weit verbreiteten Papstfabel, der Haß der Engländer gegen das Papsttum am schärfsten zum Ausdruck gekommen ist.

Mit diesem Haß mischte sich bei den Engländern, die sich auf ihrer Inselwelt der Macht des Papstes ganz entrückt fühlten, bald eine an Verachtung grenzende Geringschätzung. In einem 1651 gedruckten Drama, das dem 1635 verstorbenen Thomas Randolph zugeschrieben worden ist, in der uns überlieferten Form aber deutliche Spuren einer späteren Bearbeitung zeigt — in diesem mit vielen konfessionellen Elementen durchsetzten, satirischen Drama, betitelt «Es lebe die Redlichkeit, nieder mit der Schurkerei», in dem auch der Klerus der Staatskirche und die Rundköpfe nicht geschont sind, gestattet sich der Dramatiker auf Kosten des Papsttums eine Szene, die heutzutage wohl ein gerichtliches Nachspiel finden würde.

Der wegen der für ihn so schlechten Zeiten dem Hungertode nahe Papst tritt auf, erklärt sich bereit gegen Stillung seines Hungers auf alle seine Rechte zu verzichten, und singt schließlich zum allgemeinen Ergötzen ein sehr bedenkliches Lied in maccaronischem Latein. Aus dieser Szene spricht dieselbe merkwürdige Verkennung der historischen Macht des Papsttums, die in weiterem Verlauf des 17. Jahrhunderts den Dissenter John Bunyan veranlaßte, in seiner großen Prosa-Allegorie von des Christen Erdenwallen den Papst als einen altersschwachen, in ohnmächtigem Zorne drohenden Riesen einzuführen.

Vereinzelte Angriffe auf den Papst, auf die Papisten und ihre Bilderdienerei im allgemeinen, auf die römischen Kleriker und vor allem auf die Jesuiten, sind auch in vielen anderen Dramen zu finden, ihre Zahl ist jedoch keine auffallend große. Die konfessionellen Verhältnisse waren damals in England sehr unsicherer, verwickelter Art; bezeichnend war dafür in der Zeit der Elisabeth eine Gestalt der bereits erwähnten Moralität von den «Drei Damen von London», ein Geistlicher mit dem Etikettennamen Herr Gefällig, der früher katholisch war, dann überwiegend protestantisch, aber gern bereit ist, seine religiösen Anschauungen dem Geschmack einer freigebigen Herrschaft anzupassen. Auch in den Zeiten der beiden ersten Stuart-Könige waren trotz der oft und kräftig bekundeten Abneigung der Masse des Volkes gegen alles Römische, doch die Grenzen zwischen den beiden großen christlichen Parteien noch nicht fest gezogen, namentlich in den gebildeten Ständen lassen sich viele Schwankungen zwischen dem alten und dem neuen Glauben beobachten. Auch aus dem Kreise der Dramatiker werden verschiedene Fälle eines Übertrittes aus der einen in die andere Kirche gemeldet: ein besonders merkwürdiges Zeugnis dieser Unsicherheit bietet uns das Leben eines berühmten Dichters, der es sonst in seinen Meinungen an Bestimmtheit und Starrheit wahrlich nicht fehlen ließ, das Leben Ben Jonsons, der, protestantisch erzogen, katholisch wurde und dann wieder zu der Lehre der Reformation zurückkehrte. Aber es gab auch standhaftere Konvertiten zur römischen Kirche gerade unter den Dichtern, denen die alte Kirche mit ihrer Marienverehrung, ihren Heiligenlegenden und der Gestalten-, Farben- und Tonfülle ihres Ritus so viel des Lockenden bot.

Durch diese Verhältnisse wurde auch in der dramatischen Dichtung die Schroffheit der Parteistellung des öfteren gemildert: bei protestantischen Dichtern läßt sich eine gewisse Pietät der alten Kirche gegenüber erkennen; bei den wieder von Rom gewonnenen

hingegen kommt manchmal doch, namentlich den Vertretern der römischen Hierarchie gegenüber, das tiefgewurzelte protestantische Unabhängigkeitsgefühl zum Durchbruch.

Der Homer-Übersetzer George Chapman z. B., der sich auch als Dramatiker auszeichnete, hat, soviel wir von seinem Leben wissen, stets der protestantischen englischen Staatskirche angehört, und er hat auch kein Bedenken getragen, in einem seiner ersten Werke, in dem Ehebruchsdrama «Bussy D'Ambois», gedruckt 1607, einem Mönche eine höchst ehrenrührige Vermittlerrolle zuzuweisen. Sehen wir aber näher zu, so finden wir bei ihm nicht nur eine Verteidigung verschiedener Gebräuche der alten Kirche, die von den Reformatoren in Acht und Bann getan worden waren, eine Entschuldigung der Wallfahrten und Weihgeschenke, sondern auch eine Anerkennung der Verdienste des spanischen Königs, Philipps II., des Gönners der Inquisition, um die Ausbreitung und Befestigung der alten Religion, und was das Überraschendste ist, eine Rettung eines französischen Staatsmannes, den die protestantische Welt als einen der Hauptanstifter der Bartholomäusnacht haßte und verdammte, des Herzogs Henry de Guise, desselben Mannes, den Marlowe in seiner Tragödie «Das Blutbad von Paris» als einen blutdürstigen, giftmischenden Atheisten geschildert hatte, dem die Religion nur ein Deckmantel seines Ehrgeizes war! Und in den beiden letzten Fällen handelt es sich, wie uns das vergleichende Quellenstudium genau erkennen läßt, um selbständige Einschaltungen Chapmans, die uns jedenfalls beweisen, daß seinem offiziellen Protestantismus eine bedeutende Dosis katholischer Sympathien beigemischt war. Andererseits hat der Konvertit James Shirley, dessen Dramen hin und wieder katholisch gefärbt sind, der gern eine gefällige Verklärung des Mönchtums eingeflochten hat, doch keinen Anstoß daran genommen, einen hohen Würdenträger der römischen Kirche, einen Kardinal, in seiner Tragödie «Der Kardinal» von 1641, als das böse Prinzip der Handlung einzuführen, als einen maßlos ehrgeizigen Diplomaten, dem selbst die Ehre einer sich seinem Schutze anvertrauenden Fürstin nicht heilig ist.

Es fehlt aber auch nicht an Dramen, deren Verfasser ganz offenkundig für die katholische Sache eintreten, nach Kräften für sie Propaganda machen. Am auffälligsten geschieht dies durch die Wahl solcher Stoffe, die ganz innerhalb des Ideenkreises der alten Kirche liegen, durch einen Griff in den von ihr gehüteten Legendenschatz. Bleiche, mit der Märtyrerkrone geschmückte Gestalten wie

die heilige Dorothea, wie der zu Tod gefolterte Krieger Belisarius gleiten über die Bühne, siegreiche Verfechter des Christentums wie der heilige Patrick, der Apostel Irlands, schreiten triumphierend über sie hin. Oder die Hingabe des Dramatikers an die alte Kirche verrät sich im Plane der Handlung, in der Gesinnung der Hauptgestalten: am unverkennbarsten wohl in den Dramen des Verfassers der Hauptaktion des Dorotheenmirakels, eines der begabtesten Epigonen Shakespeares, des Philipp Massinger. Dieser hat es sogar gewagt ein Mitglied des Ordens, den der Protestantismus als einen seiner gefährlichsten Gegner mit einem historisch höchst begreiflichen Mißtrauen betrachtete und zum großen Teil auch heute noch betrachtet, einen Jesuiten, zum guten Geist eines Dramas zu machen. In dem handlungsreichen Schauspiel «Der Renegat» von 1624 ist die Seele des Renegaten auch mit der Sünde belastet, daß er in der Markuskirche von Venedig dem am Hochaltar stehenden Priester die erhobene Monstranz aus den Händen riß und zu Boden schleuderte. Derselbe Priester, der Jesuitenpater Francisco, erscheint im Drama als der spiritus rector der ganzen Handlung, alle Fäden laufen durch seine Hand, alle Dinge werden schließlich von ihm zum guten geleitet. Daß die Theaterbesucher eine solche Glorifizierung des der Masse des Volkes so gründlich verhaßten Jesuitenordens vertrugen, beweist eine merkwürdige Weitherzigkeit dieses Publikums, in dem natürlich die Jugend, die junge Lebewelt der Metropolis zahlreich vertreten war — eine Weitherzigkeit, zu deren Erklärung wir vor allen Dingen die Tatsache in Erwägung ziehen müßen, daß die Theaterdichter und die Theaterfreunde wußten, daß sie ihre Hauptfeinde in einer ganz anderen, an Macht täglich zunehmenden Partei der sich befehdenden Konfessionen zu suchen hatten.

Das protestantische Gefühl der Nation verschaffte sich Geltung in den bereits gestreiften allegorischen Spielen Dekkers und Middletons, in denen konfessionelle und politische Elemente unlösbar verschmolzen sind. Ohne eine solche, jedes religiöse Empfinden störende Beimischung, schlicht und erhebend spricht es zu uns aus einer kurzen Scene, die uns wie ein sehr bescheidenes dramatisches Gegenstück zu Wilhelm Kaulbachs großem Reformationsgemälde erscheinen kann. Wie in der Mitte des Gemäldes die machtvolle Gestalt Luthers steht, das köstlichste Kleinod der deutschen Reformation, die deutsche Bibel, hoch erhebend, so steht in dieser Szene auf der englischen Bühne, in der Mitte ihrer Untertanen, die Königin Elisabeth mit der englischen Bibel in der Hand. Diese eindrucksvolle Gruppe

zeigt sich uns am Schlusse des ersten Teiles eines historischen Doppelspiels, das inhaltlich dem allegorischen Drama Dekkers sehr nahe kommt — in einem der zahllosen Stücke des Thomas Heywood mit dem absonderlichen Titel «Wenn du mich nicht kennst, so kennst du niemand», und mit dem verständlicheren Nebentitel für den ersten Teil «Die Leiden der Königin Elisabeth», gedruckt 1605. In ziemlich kunstlosen, aber doch nicht wirkungslosen Scenen führt Heywood die historischen Ereignisse bis zu dem Siegesjahr 1588; am Schlusse des ersten Teiles hält die neugekrönte Königin Elisabeth ihren Einzug in die City von London. Der Lordmayor tritt ihr entgegen mit einem Huldigungsgeschenk und mit der englischen Bibel. Elisabeth küßt das Buch, das Juwel, das sie immer am meisten geliebt habe, ihre einzige Trostesquelle in Schmerzenstagen. Dann löst sie die das Buch schließenden Spangen und verkündet, daß damit das dem englischen Volke so lange verborgene Buch für alle Ewigkeit erschlossen sei. Mit schönen Worten läßt der Dichter die Königin die Bibel preisen, wir fühlen, daß er diese Worte in seinem eigenen Herzen gefunden hatte.

Dieser einfachen Szene hat das ganze übrige Drama keine gleich wertvolle Äußerung des in England siegreichen Protestantismus, keine gleich würdige Verkündung der Errungenschaften der Reformation an die Seite zu stellen. Keiner der auch in England so zahlreichen Blutzeugen der neuen Lehre hat seinen Dichter gefunden. Aber man sollte doch erwarten, daß die Dramatiker dem Klerus der Staatskirche die gebührende Achtung gezollt hätten! Dafür scheint jedoch kein dramatisches Zeugnis vorhanden zu sein — wir müssen im Gegenteil nur zu oft bemerken, daß der niedere Klerus, namentlich die Hausgeistlichen vornehmer oder wohlhabender Familien, eine der beliebtesten Zielscheiben der satirischen Pfeile der Dramatiker sind. Auch in diesem Falle schallt uns von der Bühne nur das Echo der Volksstimme entgegen: die Stellung der schlecht besoldeten Diener der Staatskirche war keine angesehene, auch das Volk kühlte oft sein Mütchen an ihnen. An vielen Stellen ironisieren die Dramatiker die Unwissenheit der jungen Geistlichen, ihre Käuflichkeit, ihre Servilität dem Adel gegenüber, von dem sie abhängig waren, weil er die meisten Pfründen zu vergeben hatte, und der deshalb nur allzu geneigt war, den jungen Kleriker auf eine Stufe mit seinen Dienern zu stellen. Daß sich die Tochter eines angesehenen Hauses mit einem Geistlichen verheiratete, war die größte Seltenheit, gewöhnlich wurde eine der Kammerzofen der Herrin als die für ihn

passendste Lebensgefährtin betrachtet — eine der Würde des Standes nachteilige Tatsache, die auch in den Dramen öfters in mehr oder minder ärgerlicher Weise ausgenützt worden ist.

So bestätigt uns das Stuartdrama eine Beobachtung, die für Shakespeares Dichtung schon oft hervorgehoben worden ist: der aus England verbannte Klerus der alten Kirche, der eben dadurch in eine der poetischen Beleuchtung günstige Entfernung gerückt war, wird von den Dramatikern viel schonender behandelt, als der Klerus der herrschenden Staatskirche. Dieser stand ihnen zu nahe, im täglichen Verkehr lernten sie seine Schwächen und seine gedrückte Lage zu gut kennen; sie gewöhnten sich daran, in ihm den Sündenbock der Gesellschaft zu sehen; in ihren Stücken muß der Pfarrer nur all zu oft die Rolle der komischen, von allen anderen gefoppten Person spielen, wie besonders auffällig in William Cartwrights Lustspiel «Das Speisehaus», um 1634 verfaßt. Seinen Höhepunkt erreichte dieses grausame und unkluge Spiel in einem grundverdorbenen Lustspiel des Thomas Killigrew «Des Pfarrers Hochzeit», um 1635 entstanden. Das Stück ist gefüllt mit den Abenteuern einer Schar junger Londoner Lebemänner, die es sich um die Wette angelegen sein lassen, den Pfarrer zum besten zu haben, der durch die Hinterlist eines dieser Gesellen mit einem verworfenen Weibe verheiratet wird. Der Pfarrer selbst verdient, so wie er von Killigrew geschildert ist, kein besseres Schicksal, aber wir bleiben uns des Gegensatzes zwischen seinem Stande und seinem Tun und der schimpflichen Behandlung, die ihm von diesem Gesindel widerfährt, doch sehr peinlich bewußt. Und diese gefährliche Herabwürdigung der Vertreter der Staatskirche, dieses Unterwühlen der Autorität der Stützen dieser Kirche gestatteten sich die Dramatiker, während doch der gemeinschaftliche Feind bereits vor den Toren stand, während sich die Wolken des puritanischen Sturmes immer drohender zusammenballten!

Als wehrlose Opfer der das Gebiet der Konfessionen heimsuchenden Satire der Dramatiker haben wir bis jetzt in erster Linie den Juden und den auf der untersten Stufe seiner Entwicklung stehenden Klerus der Staatskirche, in seltneren Fällen auch die Anhänger der alten Kirche kennen gelernt. Zu ihnen gesellt sich als viertes Opfer der Puritaner. Er aber war durchaus nicht wehrlos. Im Gegenteil — zuerst befanden sich die Dramatiker diesem abgesagten Feind der Bühne gegenüber im Zustand der Notwehr, von der sie dann freilich später in der Ära der Stuart-Könige einen viel zu weit

gehenden, alles Maß überschreitenden Gebrauch machten. Die Anhänger der Reformation hatten sich in England bald in zwei Lager gespalten: der von der Königin Elisabeth organisierten Staatskirche, die, obwohl auf der Basis der Reformation ruhend, doch möglichst viel von den Äußerlichkeiten der alten Kirche beibehalten hatte, stand eine kleine, auf dem Kontinent, zumeist in Genf, geschulte Partei gegenüber, eine Gruppe von entschiedenen Anhängern der neuen Lehre, die jede vermittelnde Stellung verabscheuten, die den Gottesdienst von allen schmückenden Zutaten des Romanismus purifizieren wollten, die Puritaner. Diese Partei, der im hohen Grade die werbende Kraft jeder extremen Partei eigen war, hatte von Anfang an auch allen weltlichen Lustbarkeiten des Volkes den Krieg erklärt, besonders leidenschaftlich der schnell immer mehr in den Mittelpunkt der nationalen Vergnügungen rückenden Bühne. Durch diese heute noch bestehende Feindschaft zwischen dem Puritanismus und dem Theater wurden schon in der Zeit der Elisabeth die Dramatiker zu spöttischen Ausfällen gegen den unversöhnlichen Feind veranlaßt; auch Shakespeare hat sich einige harmlose Scherze auf Kosten der Puritaner gestattet, und gegen das Ende des Jahrhunderts tritt uns auf den Brettern in einem Lustspiel Chapmans schon eine Gestalt entgegen, die als Karikatur eines weiblichen Mitglieds dieser Sekte gedacht ist. Mächtig gestärkt wurde die antipuritanische Satire dadurch, daß Ben Jonson sehr entschieden gegen die Puritaner Stellung nahm — wie so viele seiner scharf geprägten, zur Nachahmung herausfordernden Gestalten sind auch die von ihm in seine berühmtesten Lustspiele eingefügten puritanischen Typen von vielen Dramatikern nachgebildet worden. Es sind in der Stuart-Periode nur sehr wenig Komödien zu finden, die keinen Angriff auf diese verhaßte Sekte enthielten — ein deutlicher Beweis dafür, daß auch das Publikum dieser Würze nicht überdrüssig wurde. Manchmal macht sich die Erbitterung der Dramatiker am unpassendsten Ort Luft: selbst in einem Drama, das in der grauesten Vergangenheit, in der nebelhaften Zeit der Eroberung Englands durch die Sachsen unter Hengist und Horsa spielt, konnte sich Middleton eine unschmeichelhafte Anspielung auf den Puritaner nicht versagen. Die Puritaner aber waren nicht die Männer, eine solche Unbill ruhig zu ertragen, auch ihre Bekämpfung der Theaterwelt geschah in immer schärferer Form, und dieser Federkrieg gipfelte 1632 in dem umfangreichen Anklageakt, den der Puritaner Prynne gegen diese Werkstatt des Teufels zusammenstellte. Nach dem Erscheinen dieses

Buches erhält die Satire der Dramatiker eine persönliche Spitze, der kühne Prynne, der von der Regierung wegen einiger in seiner Schrift angenommenen Majestätsbeleidigungen schwer gestraft worden war, verkörperte ihnen das ganze Puritanertum. Witzig sind die meisten Ausfälle gegen ihn nicht zu nennen, sehr oft beziehen sie sich auf die Art seiner Bestrafung: er war unter anderem zum Verlust seiner Ohren und zum Pranger verurteilt worden. Nur James Shirley hat einen etwas feineren Einfall gehabt, er hat dieser Bühnengeißel eines seiner Dramen gewidmet.

Der gegen die Puritaner im allgemeinen gerichtete Spott der Dramatiker trifft immer dieselben Dinge: vor allem ihre auffällige Tracht, ihre den Stil der Bibel nachahmende Sprechweise, ihre übertriebene, ins kleinliche ausartende Abneigung gegen die Bischöfe, gegen den Ornat der Geistlichen der Church of England, das Chorhemd und die viereckige Kappe, gegen Kreuze, Ringe, Orgeln, kurz gegen jeden Schmuck der Kirchen, des Gottesdienstes und des Priesters. Selten geben sie ihrer Satire eine wirklich humoristische und deshalb weniger verletzende Wendung, wie in Thomas Randolphs satirischem Drama «Der Musenspiegel», um 1635 verfaßt, in welchem Stück nach einem berühmten Muster ein Bürger und eine Bürgersfrau von London, beide puritanischer Gesinnung, als Zuschauer eingeführt und trotz ihrer starken Vorurteile gegen alle derartigen Schaustellungen schließlich doch zu der Erkenntnis gebracht werden, daß solche Komödien auch Nutzen stiften könnten; oder in Richard Bromes Schauspiel «Die Antipoden» vom Jahre 1638. Bei den Antipoden sind alle Verhältnisse der Londoner Welt in ihr gerades Gegenteil verkehrt: deshalb sind bei ihnen die Dichter Puritaner, wobei man in Zweifel sein kann, ob sich die Spitze des Witzes gegen die in sittlicher Hinsicht sehr frei denkenden Kollegen des Dramatikers oder gegen die sittenstrengen Puritaner wendet. Boshafter und verläumderischer wird der Spott, wenn er eben diese aufdringliche Sittenstrenge der Puritaner aufs Korn nimmt, sie der schamlosesten Heuchelei bezichtigt und in ihren Betstunden die ungeheuerlichsten Dinge geschehen läßt, wie Thomas Middleton in seinem gegen eine den Puritanern nahe stehende Sekte gerichteten Lustspiel «Die Familie der Liebe», gedruckt 1608. Widerwillig wird der höhere sittliche Standpunkt der verhaßten Gegner von den Dramatikern selbst aber doch dadurch anerkannt, daß sie Frauen, deren Tugend sich siegreich bewährt, gewöhnlich den Vorwurf puritanischer Sprödigkeit machen lassen. Überhaupt erhalten wir, wenn wir die Versuche der Dramatiker, den

Krieg in das eigenste Gebiet des Feindes zu übertragen und die Moralität der Puritaner zu verdächtigen, zusammenfassend prüfen, durchaus den Eindruck, daß sie ihre in dieser Hinsicht wirklich schlechte Sache schlecht verteidigt haben.

An dem Juden, an dem Papisten, an dem Anglikaner durften die Dramatiker ihren Witz ungestraft üben, im Kampfe mit diesem letzten Gegner aber sind sie unterlegen. Zerschmetternd traf die Faust des Puritaners den Spiegel der Zeit, und der Freund der englischen Literatur steht ohne schmerzliche Empfindung vor dem Zersplitterten. Denn wer die dramatische Dichtung der Ära der beiden ersten Stuart-Könige in sich aufnimmt, dem drängt sich immer wieder die Erkenntnis auf, daß er die Erzeugnisse einer absterbenden Kunst vor sich hat, daß die Welt des schönen Scheines zu einer Welt des leeren Scheines geworden ist, daß die englische Dichtung dringend einer neuen Vertiefung und Verinnerlichung bedarf. Und diese Aufgabe hat der Puritanismus trotz der jeder Kunst feindlichen Richtung vieler seiner Mitglieder doch glänzend gelöst. Dem Wanderer, der aus dem Wunderlande der Dichtung Shakespeares vorwärts strebt, dem wird der göttliche Anhauch der wahren Poesie erst dann wieder die Stirne kühlen, wenn sich ihm die Visionen des blinden Sängers von den Engeln des Himmels und der Hölle und von den ersten Menschen der jungen Erde offenbaren, oder wenn er mit dem Pilger Christian erschauernd am Ufer des geheimnisvollen schwarzen Stromes steht und in der Ferne die goldenen Zinnen des himmlischen Jerusalem aufleuchten sieht.

Die Frau im englischen Drama vor Shakespeare.

Von

Marie Gothein.

Inhaltsangabe:

Einleitung. — I. Die Frauen der Mysterien: Frau Noah; Zusammenhang mit der Schwankliteratur. — II. Die frühesten Typen der Komödie: die naive Frau und die Kupplerin im «Interludium de Clerico et Puella»; Verhältnis zur Quelle. Der Ehebruch, neues Motiv: Mrs. Tyb in Heywoods Interlude. — III. Die weiblichen Abstraktionen der Moralitäten. Maria Magdalena im Digby Play. — IV. Die Erziehungsdramen: «Calisto und Meliboea» im Verhältnis zum «Interludium De Clerico et Puella»; Fortschritt in der Schilderung der Kupplerin; die schlechten und verlorenen Frauen der Erziehungsdramen. — V. Die keifenden Weiber in den unterhaltenden Schulkomödien: «Gammer Gurton's Needle»; «Tom Tiler and his Wife»; «Ralph Roister Doister» (Dame Custance, nationaler Typus). — VI. Die Entwickelung des Lustspiels nach romantischer Seite; Ariost und der italienische Einfluß, «I Suppositi» und Gascoignes Übersetzung; die «Bugbears»; die Amme des italienischen Lustspiels. — VII. Die Tragödie: Buchanan und der griechische Einfluß. «Gorboduc», eine Senecatragödie mit italienischem Einfluß; die Königin Videna; die Botin Marcella. Senecaübersetzungen. 1567, «Gismond of Salern in Love»; italienischer Einfluß; Stoffwahl; die Bedeutung der Novelle für die Frauencharaktere; Novellensammlungen. Die volkstümlichen Dramen mit antikem Stoff: Clytemnestra in «Horestes»; Verginia in «Appius and Verginia». Die derbkomischen Frauengestalten: die Virago der volkstümlichen Stücke; Doll Williamson in «Sir Thomas More». — VIII. Das romantische Lustspiel: «Common Conditions»; Quelle und dramatische Behandlung; der romantische Schauplatz; die Frauen; ihre Keuschheit und Abenteuerlust; Clarisia, Labia; der weibliche Narr. — IX. Shakespeares unmittelbare Vorgänger; Begriffserklärung. Lyly: Volks- und Hofbühne; das italienische Schäferspiel; Maskenspiele; Court Comedies; Euphuismus; Frauen: die Dienerinnen; die alte Zauberin; die Heldin, meist Personifikation Elisabeths. Die Hosenrollen von Lyly bis Shakespeare. Das Keuschheitsmotiv. Green: die Gräfin Ida in «James IV», Jane-a-Barley in «The Pinnar of Wakefield»; die Gräfin Salisbury in «Edward III»; Panthea in «The Wars of Cyrus». Die idyllischen Frauen; Green: Bettris und Fair Maid of Fressingham. Griseldis-Motive bei Green und Shakespeare. «Fair Em». Peeles und Kyds Frauengestalten.

Die Frauen klassischen Ursprungs. Videna. Der Clytemenestra-Typus in «The Misfortunes of Arthur». Marlowes Frauen: Zenokrate und Abigail; die Königin Katharina Isabella in «Edward II». Marlowes Einfluß auf Shakespeare und die anderen Zeitgenossen. — X. Die Frauen der bürgerlichen Tragödie; Alice Arden, die bürgerliche Clytemnestra. Shakespeares Stellung zur bürgerlichen Tragödie. Cordella im alten Stück «King Leir» und Shakespeares Cordelia.

Goethe erzählt in Wahrheit und Dichtung, wie während seines Umganges mit Oeser in Leipzig der Maler-Ästhetiker einen Vorhang für das neue Theater gemalt habe: die Musen habe er auf Erden wandeln lassen, ein Vorhof des Tempels sei mit Statuen von Sophokles und Aristophanes geschmückt gewesen, um welche sich die Schauspieldichter aller Zeiten versammelt hätten, alles würdig und schön; «nun aber», fährt er fort, «kommt das Wunderliche! Durch die freie Mitte sah man das Portal des fernstehenden Tempels und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen obgedachten Gruppen, ohne sich um sie zu kümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; man sah ihn daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun sollte Shakespeare bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um Muster zu kümmern, auf seine eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengehe».

Das war die Auffassung von Shakespeare in jener Zeit, als der britische Dichter den stärksten Einfluß auf das junge Deutschland ausübte, als sich der Sturm und Drang an ihm, wie an einem Polarstern orientierte. So hatte ihn auch in England das ganze 18. Jahrhundert angesehen und sich an ihm mit vielen Kämpfen und hochmütigem Widerstreben von dem Kanon seiner starren Ästhetik gelöst. Mit dem Siege der Romantik aber erwachte auch der historische Sinn, der lange in Schlummer gelegen hatte; man wollte mehr von dem Menschen Shakespeare wissen, den Boden kennen lernen, auf dem er gewachsen war, und was bis dahin nur ein paar gelehrten Forschern bekannt war, wurde jetzt durch Wanderprediger in begeistertem Prophetenton einer aufhorchenden Menge verkündet: daß Shakespeare nicht «ohne Vorgänger», noch weniger «ohne Nachfolger» war, sondern daß er in einem goldenen Zeitalter, von einem Geschlechte stolzer Dichter umgeben war, daß er nicht, «ohne sich um Muster zu bekümmern, auf eigene Hand der Unsterblichkeit entgegenging», sondern als reiches Erbe eine geschaffene Bühne empfing, die sein Genius zu nie wieder erreichter Höhe emporhob.

Die historische Erforschung keiner Epoche steht unter einem so eigentümlichen Banne, wie in der Zeit der elisabethanischen Dichter;

der eine große Brennpunkt Shakespeare absorbiert das Interesse in so hohem Maße, daß von ihm alle Betrachtungsweise ausgeht nach rückwärts und vorwärts — und zu ihm wieder zurückkehren muß. Shakespeares Zeit aber unterscheidet sich darin von der Dantes, die ja auch von ihm ihr Licht empfing, — daß man auf diesen die Charakteristik von Oeser in ganz anderm Maße anwenden könnte, während den großen Briten eine überwältigende Fülle vielseitigen, geistigen Lebens umgibt, das um seiner selbst willen Beachtung und Würdigung heischt. Dies gilt vornehmlich von der Zeit des Werdens der englischen Bühne bis Shakespeare hin. Es genügt hier nicht eine historische Aufzählung des Geleisteten als Beitrag zur Kenntnis der Quellen des großen Dichters, wir müssen in dieser historischen Beleuchtung zu einer ästhetischen Würdigung gelangen. Erst dann können wir den kühnen Eroberergeist, das mächtige Wollen dieser Werdezeit mit ihrem rapiden Wachstum erkennen und genießen. Denn dem Auge des historischen Forschers werden sich reichlich Schöpfungen enthüllen, die Anspruch auf Geltung und Bewunderung machen dürfen, so achtlos der nur Genießende auch daran vorübergehen mag.

Auch die folgende Abhandlung soll auf einem beschränkten Gebiete, dem der Entwicklung der Frauengestalten auf der englischen Bühne bis Shakespeare diesen doppelten Zweck historischer Betrachtung verfolgen: zeigen, was schon die Vorgänger Shakespeares an lebensfähigen Gestalten geschaffen, und was von ihrem Geiste in Shakespeares herrlichen Frauen lebt. Aber auch das, was er als nicht fruchtbar für sich beiseite gelassen hat, hilft uns zur Erkenntnis seines Werkes.

I. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Fähigkeit, Frauen zu schildern, von einer Kunstgattung, wie das Drama erst spät erlernt wird. Erst auf einer Kulturstufe, auf der sich die psychologischen Probleme vertiefen, wird man dazu kommen, die Eigenart der Frau als abweichend von der des Mannes darzustellen, nicht nur, daß das Beobachtungsmaterial für den Mann viel größer war, man war auch ganz anders gewöhnt, sich die Individualität des Mannes in Taten ausdrücken zu sehen. Darum sind auch in den ersten Anfängen des neueren Dramas, den geistlichen Mysterien des Mittelalters, die Versuche, Frauen auf der Bühne selbständig zu gestalten, sehr gering. In diesen geistlichen Spielen treten zwar die Frauen, die ihre Quelle, das alte und neue Testament, ihnen vorschreibt, auf, aber diese heiligen Frauen haben einen fest vorgeschriebenen Charakter,

der sie meist nur zum Sprachrohr für die Worte der Heilswahrheiten machte, sodaß dieser eher ein Hindernis für irgend welche individuelle Frauenschilderung war. Hin und wieder finden sich zwar auch hier schon Züge, die das Bestreben zeigen, das Schema der Bibel durch ein Paar lebensvolle Züge zu bereichern, so die sorgende Mutterliebe bei Maria auf der Flucht nach Ägypten oder beim Suchen nach dem verloren gegangenen zwölfjährigen Sohne.[1]) Gegen die Fülle drastischer und individueller Männergestalten ist das aber verschwindend wenig. Nur eine Gestalt haben die englischen Mysterien ganz selbständig national geschaffen: Frau Noah.[2]) Die Patriarchenfrau ist das böse, zänkische Eheweib, das in allen uns erhaltenen Mysterien-Zyklen die gleiche Rolle spielt; sie weigert sich, in die Arche zu gehen, und tut dies erst, als ihr im wahren Sinne des Wortes das Wasser an die Kehle steigt. In den einander verwandten nordischen Zyklen, den York und Townley Mystery Plays ist dies Spiel höchst drastisch lebendig ausgeführt. In den Yorkspielen läßt sie sich zwar vom Sohne bewegen, zum Vater zu kommen, doch weigert sie sich, seinem Befehle nachzukommen und in die Arche zu gehen; sie macht Noah bittere Vorwürfe, daß er ihr nichts von den wichtigen Vorbereitungen zur Erbauung der Arche gesagt habe. «Du hättest es mich auch wissen lassen können», schmollt sie, «früh und spät gingst du aus und ließest mich zu Hause sitzen». Auf eine harte Probe hat Noah die Ungeduld seines Weibes allerdings gestellt, denn wir erfahren, daß er 100 Jahre an der Arche gearbeitet hat und daß es nun schon 14 Tage regne. Es nützt ihm auch jetzt nichts, als er sich hinter den Befehl Gottes steckt, denn er empfängt von seinem Weibe sofort einen «schlagenden» Beweis, daß ihr Wille auch etwas gelte, daß er zuerst sie hätte fragen müssen. Wie er ihr dann die dringende Gefahr vorhält, verlangt sie, daß ihre Gevattern und Basen auch mit gerettet werden müßten, und nur noch im letzten Augenblicke kann sie von den Ihren in die Arche gebracht werden. Noch derber gestaltet sich diese Szene in den Spielen von Wakefield, den Townley-Mysterien, dort sitzt die Widerspenstige bei strömendem

---

[1]) Besonders in den nordischen Mysterien, die überhaupt weit mehr Leben als die beiden südlichen Zyklen zeigen. In den York Mystery Plays, ed. L. Toulmin Smith 1885, ist das Suchen des Elternpaares nach ihrem Sohne besonders hübsch gestaltet, wie Maria sich von Joseph kaum trösten lassen will, dann aber, als sie den Sohn unter dem hohen Herrn sieht, doch mehr Mut hat als Joseph, der sich nur zaghaft hinter Maria heranwagt.

[2]) Creizenach «Geschichte des neueren Dramas», Band I, p. 210.

Regen auf dem Hügel, spinnt und will durchaus nicht herabkommen, bis sich dann zum Schluß eine regelrechte eheliche Prügelszene entwickelt. Diese Gestalt kam in das Drama, wie alle komischen Szenen aus der Schwankliteratur des Mittelalters, die im Gegensatz gegen den ritterlichen Frauendienst der Troubadours ja unermüdlich in Ausfällen gegen die Frau und die Eheplage ist. Frau Noah ist jedenfalls sehr früh[1]) in das Sintflutspiel gekommen. Chaucer kennt sie und erwähnt sie in einer seiner derbsten Geschichten.[2]) Und seine Frau von Bath, in deren köstlicher Selbstschilderung alles zusammengefaßt ist, was je in der Literatur Böses über die Frauen gesagt worden ist, zu deren Hauptvergnügen es gehört, die Mirakelspiele anzusehen,[3]) wird mit Freude auf ihr vorsintflutliches Ebenbild geschaut haben.

II. Die komisch-drastischen Frauengestalten, die sich in der epischen Literatur schon zu solcher Meisterschaft ausgebildet hatten, wie in Chaucers eben genanntem Meisterwerk und des Schotten Dunbar humorvoller satirischer Schilderung der drei Frauen in «The two Married Women and the Widow», bürgerten sich auch auf der Bühne bald ein. Während das ernste Drama noch lange jedem Versuche einer individuellen Frauenschilderung aus dem Wege ging, sehen wir in frühen Anfängen der Komödie, in den Interludes, bald eine Reihe kräftig umrissener Frauengestalten. In dem kleinen Fragment «Interludium de Clerico et Puella», das dem frühen 14. Jahrhundert angehört[4]), ist eine Szene der Schwankliteratur in dramatisch lebendigen Dialog gebracht, zwei Frauentypen, die in der späteren Entwicklung des Dramas noch eine große Rolle spielen sollten, treten hier zuerst auf: die übernaive Frau und die Kupplerin. Die Situation, die uns hier vorgeführt wird, sehen wir ähnlich noch in dem ausgebildeten Drama wiederkehren: der verliebte Clericus kommt zu seiner Angebeteten, um sie seinen Wünschen geneigt zu machen, wird aber entrüstet abgewiesen, darauf wendet er sich an die Kupplerin, die sich scheinheilig ziert, dann ebenso scheinheilig mitleidig nachgibt und die nun ihrerseits mit erstaunlicher Schnelligkeit zum Ziele gelangt.[5]) In gleicher Weise verläuft die Szene in einem Er-

---

[1]) Creizenach a. o. O. I, p. 210, Anm.

[2]) Miller's Tale 353.

[3]) The Wife of Bath's Prologue 558.

[4]) Reliquiae Antiquae ed. by Wright and Halliwell, 1845, I, p. 145.

[5]) Diesen Schluß enthält leider das Fragment nicht mehr, er ist aber leicht aus der Quelle, der alten Versnovelle «Dame Siriz», zu erschließen (siehe ten Brink «Geschichte der englischen Literatur» 1899 I, p. 296 ff., Band II 1889, p. 308 ff.).

ziehungsdrama «Calisto und Melibea», um 1530 geschrieben, wie in einer bürgerlichen Tragödie der Hochrenaissance, um 1600, in «A Warning of Fair Women», wo auch die Scheinheiligkeit der Kupplerin noch ganz in der Weise dieses frühen Versuches geschildert ist.

Auch diese Frauen hat die Schwankliteratur ausgebildet, wenn auch hier vielleicht der Einfluß der antiken Komödie, des nie vergessenen Terenz mitgewirkt hat.[1]) Auffallend ist, daß in der dramatischen Szene statt der Kaufmannsfrau in Dame Siriz eine Puella durch die seltsamen Künste der Kupplerin verführt werden soll, es scheint, daß man damals auf der Bühne gerade wie in den deutschen Fastnachtsspielen, wo man doch sonst das Äußerste in Verspottung der Frauen leistete, den Ehebruch nicht liebte.[2])

Das wird aber anders, sobald zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich der Einfluß der italienischen Humanisten-Literatur spüren läßt. In Heywoods «Mery Play betwene Johan Johan the Husbande, Tyb his Wyfe, and Syr Johan the Preest», dem einzigen unter seinen Interludes, das eine Art dramatischer Handlung aufzuweisen hat, ist zu der Xantippennatur der Frau Noah bei Mrs. Tyb auch noch der Ehebruch getreten. Sie hat mit Syr Johan dem Priester ein unzweideutiges Verhältnis, das sie vor den Augen des armen furchtsamen Gatten auf die Spitze treibt, bis sie beide durch Hänseln und Hunger den Pantoffelhelden zu äußerster Wut bringen, so daß er sich aufschwingt, beide aus dem Hause zu prügeln; allerdings sieht er zum Schluß wieder mit solchem Bedenken auf seine Tat, daß man nicht die Hoffnung haben kann, daß es in seiner Ehe künftig besser aussehen werde.

III. Das ist eine geringe Ausbeute, die uns die mittelalterliche englische Bühne an Frauencharakteren bietet. Die ganze große Gruppe der Moralitäten muß für uns ausfallen. Zwar Frauen treten dort die Hülle und Fülle auf, aber noch ganz anders als die biblischen Frauen der Mysterien tragen sie ihren feststehenden Charakter mit ihrem Namen, und wenn jene heiligen Frauen doch immerhin Individualitäten sind, die hie und da einen charakteristischen Zug ertragen, so treffen wir hier nur noch Abstraktionen von Tugenden und Lastern, die zudem von der grammatischen Freiheit der englischen Sprache Gebrauch machen und nach Bedarf bald männlich, bald weiblich erscheinen. So ist Luxuria in dem Digby Spiel von

---

[1]) Siehe Brandl, Pauls Grundriß II, 648.

[2]) Creizenach a. a. O. I, 416.

Maria Magdalena[1]) männlich gedacht. Dies ermüdend breite Drama, eines der wenigen Mirakelspiele im engeren Sinne, die uns erhalten sind, verdient eine besondere Beachtung um der Heldin willen, der Heiligen, deren Leben es nach der Legenda aurea schildert. Der erste Teil des Dramas hält sich ganz an das Schema der Moralitäten, doch während sonst meist ein Mann, «Man» oder «Mankind», «King of Life», «Wit» etc. im Mittelpunkte des Geschehens steht, sehen wir hier eine historische Frau, die in der Phase ihres Lebens die die Legenda aurea mit den Worten ausdrückt «deliciis corporis se totam dedidid» in bedenkliche Abenteuer gerät, sogar in einem Bordell strandet, bis sie ihrem guten Engel überraschender Weise Gehör gibt[2]) und dann von dem Propheten Jesus erlöst wird.

Die große Beliebtheit aber, deren sich die Moralitäten bis tief in das 16. Jahrhundert hinein erfreuten, hat sicher einen stark retardierenden Einfluß auf das Drama selbst, besonders aber auf die Schilderung der Frauencharaktere ausgeübt. Es fehlte diesen Stücken eben an jeder Realität der Gestalten, sodaß auch späte Erzeugnisse, die in der dramatischen Technik schon stark unter romantischem Einflusse stehen, von jeder psychologischen Realität der Gestalten absehen müssen.

IV. Erst in den Erziehungsdramen finden wir den Versuch, mit dieser moralischen Tendenz wirkliche Personen mit individueller Handlung auf die Bühne zu bringen. Das frühste dieser Stücke, 1525, hat den sehr viel versprechenden Titel «An Interlude showing The Good Properties of Women, Calisto and Melibea».[3]) Wenn wir aber näher zusehen, so finden wir nur die gleiche Situation und die gleichen Gestalten, wie in dem mittelalterlichen Interlude «De Clerico et Puella». Der verliebte Calisto ist hier Student, Melibea ähnelt sehr der Puella, doch braucht die Kupplerin bei ihr weit feinere Mittel, indem sie nicht die abergläubische Furcht, sondern das Mitleid des Mädchens wachruft, es liegt eine gewisse kraftvolle Beredtsamkeit in den Argumenten der Kupplerin, man sieht, wie die abendländische Literatur sich mit wachsender Vorliebe gerade dieser Gestalt zugewendet hat, doch gelingt ihr ihr Handwerk nur beinahe; entgegen der Quelle bereut Melibea sofort ihr Zugeständnis an die Kupplerin, beichtet

---

[1]) Digby Plays ed. Furnivall, New Shakespeare Society 1882.

[2]) Karl Schmidt über die Digby Spiele, Anglia VIII, p. 371 ff.

[3]) Die Quelle ist ein spanischer dramatisierter Roman «Celestina», der bei seinem Erscheinen (um 1500) weit verbreitete günstige Aufnahme erfuhr. Vgl. Rosenbach, The Influence of «The Celestina» in the Early English Drama, Shakespeare-Jahrbuch, Band 39, p. 43 ff.

dem Vater, der sie errettet, sodaß alles auf eine erbauliche pädagogische Predigt hinausläuft.

In den anderen Erziehungsdramen aber spielt die Frau eine sehr böse, traurige Rolle, entweder muß sie, wie in «Nice Wanton», als Variante zum verlorenen Sohne, als verlorene Tochter alle Schlechtigkeiten mit dem Bruder um die Wette begehen, — beide sind von der thörichten Mutter schlecht erzogen, sodaß sie zum warnenden Beispiel für Eltern und Kinder dient; — oder sie entfaltet die alte Xanthippennatur von Frau Noah wie in «The Disobedient Child». Ihr Gatte hat sich gegen den ausdrücklichen Willen des Vaters in ihren Netzen fangen lassen, und nach einer sehr kurzen Liebesperiode wird sie mit Zügen geschildert, ähnlich wie sie die Frau von Bath ihren letzten Männern gegenüber zeigt. Doch ist die Schilderung ganz ohne Humor, nur eine Mahnung für junge Männer, sich nicht von einer Kokette betören zu lassen. Oder endlich sie sind nur professionelle Dirnen, die zu dem Kreise der schlechten Gesellschaft gehören, die die verlorenen Söhne in ihr Verderben locken, wie im «Misogonus» und in Gascoignes «Glass of Governement». In diesem letzten ist der Dirne Lamia in ihrer Tante noch eine alte Kupplerin beigegeben, die den bezeichnenden Namen Pandarina führt; die Szene, in der sie ihrer gelehrigen Schülerin gute Lehren gibt, sich nicht von der Leidenschaft hinreißen zu lassen und nur den reichen Mann in ihrer Gunst zuzulassen, ist die lebensvollste in dem sonst langweilig moralisierenden Stücke. Diese beiden Gestalten wiederholen sich dann ganz ähnlich in dem alten vorshakespearischen Timon, der, wie alle diese Stücke aus Schulkreisen stammend, sich allerdings nur als Manuskript bis in unsere Zeit erhalten hat.[1])

Dieser ganze Kreis der Erziehungsdramen[2]) steht noch in engstem geistigem Zusammenhang mit den Moralitäten, die sich auch in unvermischter, rein allegorischer Gestalt bis in die letzten Jahre Elizabeths auf der Bühne gehalten haben. Hier wie dort eine moralische Tendenz, ein Lehrzweck: dem Menschen geht es gut, so lange er es mit der Tugend hält, die Laster führen ihn unfehlbar in Unglück und Verderben. Nur zeigen sich diese Tugenden nicht mehr in ihrer abstrakten Nacktheit, sondern müssen ihr Wesen unter gewöhnlicher Menschengestalt durch Handlungen ausdrücken; das brachte nun aber eine ganz andere Möglichkeit der Intrige und

---

[1]) Gedruckt erst 1842 für die Shakespeare Society ed. Dyce.

[2]) Brandl, Quellen p. LXX ff. Zusammenstellung und kurze Besprechung.

eine Erweiterung des Personenapparats mit sich. Alles dieses aber hätte die englische Bühne von sich aus kaum so schnell gelernt, es kam ihr der große Strom geistigen Lebens zu Hilfe, der vom Süden aus Italien als Renaissance des Altertums sich von den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts an auch in England verbreitet hatte. Von den Alten und mehr noch von ihren Wiedererweckern, den Italienern, sollten die Engländer zuerst lernen, wie man einen Stoff wählt und ihn dann zu einer dramatischen Handlung aufbaut. Etwas von diesem antiken Geiste spürt man schon überall in diesen Erziehungsdramen, ja verschiedene stehende Charakterfiguren der alten Komödie, wie den Schmarotzer, den die Intrigue leitenden Diener u. a. treffen wir schon an, doch wird jeder Versuch einer Charakterzeichnung von der moralischen Tendenz noch ganz überwuchert. Für die Frauen vollends begnügt man sich mit dem Material, das schon die Schwankliteratur ausgebildet hat.

V. Weit lebensvoller sind die Stücke, die zwar auch aus Schulkreisen stammen, aber ohne jede moralische Nebenabsicht, nur zum Zwecke der Unterhaltung geschrieben sind. Leider sind uns nur wenige Denkmäler aus dieser frühen Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts erhalten, und von den drei Stücken, die hier für uns in Betracht kommen, stehen wiederum zwei den Schwänken sehr nahe. «Gammer Gurton's Needle» zeigt uns zwei prächtige Exemplare keifender Weiber; so geringfügig die Intrige auch ist, die sich durchaus um eine verlorene Nadel dreht -- damals ein kostbarer Ding als heute — so herrscht doch eine frische und unbefangene, wenn auch derbe Lustigkeit. Der Dialog ist knapp und lebensvoll wie die ganze Entwickelung. Der alte Moralitäten-Vice, der hier in der Gestalt des heimatlosen Bettlers sein Zwischenträgeramt ausübt, hat ein herrliches Spiel, die beiden Gevatterinnen aufeinanderzuhetzen, bis es zu einer Schlacht kommt, in der die erregten Weiber zuerst ihren Zungen freien Lauf lassen, bis zuletzt Haare und Zähne daran glauben müssen. Noch possenhafter gestaltet sich «Tom Tiler and his Wife». Hier sehen wir aufs neue Frau Noah aufleben, der Gatte ist noch viel sanfter und kleinmütiger als Mrs. Tybs Johan; sehr gut beobachtet ist es, wie es der Frau imponiert, als sie glaubt, von ihrem Gatten einmal tüchtige Prügel erhalten zu haben, und es klingt ganz sanftmütig, als sie ihm erklärt, daß sie ihn nun aber nicht mehr lieben könne; als der gerührte Gatte ihr aber gesteht, daß nicht er, sondern Nachbar Schneider in seinen Kleidern ihr die Prügel gegeben, springt sie aus dem Bette, um ihm mit einer Ofengabel zu beweisen, wahr-

scheinlich, daß ihre Liebe wiedergekehrt sei. Eine ganz andere Bedeutung und nach jeder Richtung eigenartige Stellung hat das Stück, das zeitlich allen den besprochenen Schuldramen vorangeht — es ist schon 1552 von Etonschülern aufgeführt worden — «Ralph Roister Doister». Es ist ein Stück, das ganz an der antiken Komödie geschult ist, ehe der eigentliche italienische Einfluß sich geltend machte.[1]) Plautu's «Miles gloriosus» ist hier mit glücklicher Hand zu einer durchaus englischen Komödie gemodelt worden. Der nordische Dichter verfällt nicht in den Fehler der ersten italienischen Adaptionen antiker Komödien, die mit dem dramatischen Aufbau und dem antiken Personenapparat auch den Schauplatz und das antike Lokalkolorit aufnehmen.[2]) Der Engländer versetzt sein Stück ganz in die englischen Verhältnisse der Gegenwart. Die bürgerliche Sphäre ergab sich von selber, in bürgerlichen Kreisen spielt die antike Komödie ebenso wie die ganze einheimische komische Poesie. Das schwierigste für unseren Dichter war die Behandlung der Frauen. Die Hetärenatmosphäre, in der das römische Lustspiel sich bewegte, war für ein englisches Publikum ganz außer Frage; so muß es als eine wahrhaft geniale Lösung betrachtet werden, daß in unserem Stück eine echt englische Bürgersfrau auf die Bühne kam und der Dichter sie, um ihr die nötige Bewegungsfreiheit zu geben, zu einer jungen Witwe machte. Wie klug und treffend die Wahl des Engländers war, das zeigen uns die Fehler und Umwege, zu denen die Italiener im gleichen Falle verführt wurden: erst übernahmen sie sklavisch die Hetäre, als sie dann das italienische Mädchen aus anständiger Familie dafür einsetzen, wagten sie nur ganz selten, der heimischen Sitte ins Gesicht zu schlagen und das Mädchen auf der Straße, dem unverbrüchlichen Schauplatz der italienischen Komödie nach antikem Vorbild, auftreten zu lassen; so griffen sie meist zu dem seltsamen Ausweg, die Gestalt, um die sich die ganze Intrige dreht, von der fortwährend die Rede ist, auf der Bühne überhaupt nicht erscheinen zu lassen.[3]) Nachdem der englische Dichter seiner Heldin die Bewegungsfreiheit durch ihre Selbständigkeit gegeben hatte, wagte er noch einen weiteren Schritt über die Italiener und die Antike hinaus.

---

[1]) Schücking, «Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lyly» Halle 1901 [Studien z. engl. Phil. her. v. Morsbach] will zwar auch schon hier italienische Einflüsse sehen, doch sind seine Ausführungen nicht überzeugend.

[2]) So Ariost in der «Cassaria». Siehe Creizenach II p. 235.

[3]) Siehe Creizenach a. o. O. II, p. 276 ff.

Er wählte Dame Custance nicht nur aus einer anständigen Sphäre, er ließ sie auch darin, er brachte fertig, was die Italiener jener Zeit für ganz unmöglich hielten, eine ausgelassene lustige Stimmung mit einer ehrbaren Anständigkeit zu vereinen; dabei zeigt sich nicht die geringste Neigung zum Moralisieren und ein gutes Stück Derbheit, wie sie der damalige Verkehr mit sich brachte. Dame Custance ist eine Gesundheit und Frische atmende Gestalt und wenn ihr die überströmende Lustigkeit der rotbäckigen Windsorfrauen in Shakespeares Lustspiel auch noch fehlt, so hat sie neckischen Humor und frische Derbheit genug, um sich die Zudringlichkeiten des Prahlhanses Ralph Roister Doister vom Halse zu halten.

Als Herrin des Hauses wird sie noch gehoben durch die stattliche Dienerschaft, die der Dichter ihr zur Seite stellt, auch dies eine nationale Neuerung, die das italienische Lustspiel nicht wagte. Die antike Komödie gab dem Liebhaber einen Sklaven, der Hetäre, meist eine Begleiterin, die dann das italienische Lustspiel zur Amme ausgebildet hat. Die Amme hat kraft ihres Alters und ihrer Erfahrung in Liebessachen immer ein gewisses Übergewicht über ihren jungen Schützling. Dame Custance aber gebietet als Herrin in ihrem Hause über ihre Dienerinnen; auch die älteste unter ihnen, Madge Mumblecrust, die «Nurse» genannt wird, ist weit davon entfernt, das Vertrauen ihrer Herrin zu besitzen; beim ersten Versuch, die Zwischenträgerin zu spielen, wird sie tüchtig von ihrer Gebieterin abgekanzelt und wie die anderen Mägde ihres Leichtsinns wegen gescholten. Denn Dame Custance führt fest die Zügel ihres Haushaltes und sieht auf Zucht und Ordnung. Eine der eigenartigsten Szenen, die uns zeigt, wie bei unserem Dichter die Lebensbeobachtung weit größer als der Literatureinfluß war, ist die Spinnstubenszene, wohl in einer Vorhalle des Hauses gedacht, die sich nach der Straße öffnet, sodaß man sie von dort übersehen und hören kann, was gesprochen wird.[1]) Das harmlose lustige Schwatzen der Mädchen, ihr Kichern, Singen und Schmälen, begleitet von dem surrenden Rädern, hat etwas von der herzerfreuenden Frische ähnlicher Szenen im griechischen Epos.

VI. Der Einfluß von «Ralph Roister Doister» ist damals in England sehr gering geblieben, für die bürgerliche Komödie war die Zeit der Entwickelung noch nicht gekommen, selbst Moralitäten und Erziehungsdramen unterstanden mehr dem romantischen Einfluß. Die wenigen

[1]) Brandl, Quellen, p. LIV.

uns erhaltenen Stücke, die mehr oder minder treue Übersetzungen italienischer Komödien sind und als solche zu den bürgerlichen gerechnet werden müssen, bilden eine Gruppe für sich, da sie vieles gemeinsam mit dem romantischen Lustspiel haben. Wir müssen schon bis zu Shakespeares «Lustigen Weibern» gehen, um den Geist des «Ralph Roister Doister» wiederzufinden. Das einzige etwas ältere Stück, das in diese Reihe zu rechnen wäre, ist «The Taming of a Shrew», das Vorbild für Shakespeares Lustspiel. Hier sehen wir die alte Schwankfigur der keifenden Frau nicht ungeschickt in die Sphäre des Lustspiels erhoben. Während die Derbheit der einzelnen Szenen noch ganz den Possencharakter trägt, wird der Keiferin eben durch ihre Zähmung und völlige innere Umwandlung ein höherer Charakter zuteil. Shakespeare, ohne den Gang der Handlung wesentlich zu ändern, milderte doch die größten Derbheiten, entfernte seine Umarbeitung aber noch weiter von der Posse, indem er ihr das italienische Intrigenmotiv der Werbung um Bianca hinzufügte. Er schöpft dabei aus einer Quelle, die besonders wichtig für das englische Lustspiel ist aus Ariosts «Suppositi». Ariost ist mit diesem Stücke 1509 zum eigentlichen Schöpfer des italienischen Lustspiels geworden. Er zuerst legte die Handlung auf modern italienischem Boden und paßte sie italienischen Verhältnissen an; vor allem aber brachte er die Liebhaberin aus der Hetärensphäre in bürgerliche Verhältnisse. Allerdings unterscheidet sich die Liebhaberin bei Ariost wie allen seinen Nachfolgern darin wenig von denen der Terenzischen und Plautinischen Komödie, daß sie sehr schnell den Wünschen des Geliebten nachgibt, der hier in der Maske eines Dieners ihres Vaters Haus betritt und dafür seinen eignen Diener statt seiner den Studien an der Universität nachgehen läßt. Ariost wurde auch darin schon hier vorbildlich für alle Nachfolger, daß er das Mädchen, das den Mittelpunkt der Intrige bildet, nur einmal, zu Anfang im Gespräch mit der Amme, und zum Schluß als stumme Person auftreten läßt. Die heikle Situation, in der sie sich befindet, wirkte auf diese dramatische Technik ebenso ein wie der Schauplatz der Straße, der es für ein junges Mädchen schwierig machte, aufzutreten.

Als Shakespeare etwa 90 Jahre später die gleiche Intrige in sein «The Taming of the Shrew» verflocht, war aus der Frauengestalt etwas total verschiedenes geworden. Dazwischen lag die große Entwickelung der romantischen Komödie, die von der Novelle inspiriert, es der Frau erst möglich machte ihr Wesen frei zu entfalten, indem sie den äußeren Zwang des Schauplatzes entfernte und ihr Innen-

leben in einer halb märchenhaften Sphäre zu freier reicher Gefühlsentfaltung erhob.

Um die Mitte des Jahrhunderts aber, als Gascoigne die «Suppositi» 1566 ins englische übersetzte, wagte er an der Gestalt der Heldin Polyneste nichts zu ändern, sondern übernahm sie treu aus dem Original.[1])

Wie ratlos und nach mancher Beziehung verständnislos man der italienischen Komödie gegenüber war, selbst wenn man sie sklavisch nachahmte, zeigt die Behandlung der Frauencharaktere in dem Lustspiel «The Bugbears».[2])

Dies Stück ist weit selbständiger als Gascoignes Übersetzung, da seine Handlung eine Verschmelzung zweier verschiedener Komödien ist. In der italienischen Hauptquelle, Grazzinis «Spiritatà», erscheint die Liebhaberin überhaupt nicht auf der Bühne, so bekommen wir auch in dem englischen Stücke Rosimunda, von der immerfort gesprochen wird, garnicht zu Gesichte.[3])

In der Erweiterung der Handlung aber, die der Dichter aus der italienischen Komödie «Gli Ingannati» und aus der «Andria» des Terenz schöpfte,[4]) ist er bei der selbständigen Neubildung einer zweiten Liebhaberin ganz anders verfahren, er läßt sie zweimal auf der Bühne erscheinen, einmal sogar, was der italienischen Komödie gegenüber ganz unerhört war, mit ihrem Geliebten zusammen, mit dem sie ihre Besorgnis und ihre Klagen um eine mögliche Trennung vereint, dann in einem Monolog und folgenden Dialog mit der Amme, in dem sie sich voll Sehnsucht und wiedererwachter Hoffnung ausspricht. Er macht sie zu der Freundin Rosimunds und legt ihr Worte des Mitleidens um die gleichleidende Freundin in den Mund, obgleich sie doch fürchten muß, daß diese, wenn auch gezwungen, ihren Geliebten heiraten werde.

---

[1]) Schücking a. o. O., p. 33, glaubt einen besonderen Vorzug darin zu sehen, daß Polyneste zum Schluß, entgegen dem Original, nicht mehr auf der Bühne erscheint, doch ist dies ein offenbarer Irrtum, denn mit der Bühnenanweisung «They come altogether» erscheint wie bei Ariost auch im englischen Lustspiel Polyneste. (S. The complete Poems of G. Gascoigne ed. Hazlitt I, p. 255.)

Es ist dies augenscheinlich eine Verwechselung, denn in den «Bugbears», der englische Bearbeitung der italienischen «Spiritata», wo Sch. auch falsch anführt (p. 33, Anm. 4), daß die Liebhaberin Rosimund zuletzt auf der Bühne erscheine, bleibt sie bei dem englischen Bearbeiter auch in Anlehnung an das Original fort.

[2]) The Bugbears, herausgegeben von Carl Grabau. [Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Band 98 und 99].

[3]) Schücking a. o. O., p. 33. Daß die englische Bearbeitung zum Schluß die Liebhaberin erscheinen läßt, ist ein Irrtum. (Siehe oben).

[4]) Grabau a. o. O., Band 99, p. 320.

Das sind alles Züge, die zeigen, wie die Engländer, wo sie frei schaffen können, früh dem romantischen Einfluß unterliegen.[1])

Wichtiger als die Liebhaberin ist eine andere Gestalt der italienischen Komödie für die englische Bühne geworden: es ist dies die Amme.[2]) Sie ist im italienischen Lustspiel der Kupplerin nahe verwandt, wie diese bejahrt und immer voll Mitleid für die Liebesflammen der Jünglinge und Mädchen. Für die Intrige aber ist sie weit bequemer zu verwenden als die Kupplerin, da sie die Vertraute und stete Begleiterin der Liebhaberin aus anständigem Hause ist, darin ähnlich wie die antiken Sklaven des Lustspiels im Verhältnis zu ihrem Herrn. Wichtiger noch ist: sie kann um ihres Alters und ihrer niederen Herkunft willen auf der Straße erscheinen, so oft sie notwendig ist, und dient so als Trägerin der Stimmung und Wünsche ihrer verborgen bleibenden Herrin. Gleich in den «Suppositi» hat Ariost die Amme so gezeichnet, wie sie das italienische Lustspiel fortan immer verwendet. In der ersten Szene tritt sie uns in der Unterhaltung mit ihrem Schützling besonders lebensvoll entgegen, die gewisse Scheinheiligkeit, die sie anfangs zur Schau trägt, zeigt auch ihre Verwandtschaft mit der Kupplerin. Gascoigne betont in seiner Übersetzung diesen Charakter noch weit stärker als im Original,[3]) die Kupplerin war eben eine Gestalt, die der englischen Bühne längst geläufig war. In den Bugbears hat der Dichter neben der Hauptamme, die das Sprachrohr der uns verborgenen Rosimunda ist, noch eine zweite Amme für die andere Liebhaberin geschaffen, mit wenig Geschick, nur dem Wunsche nach Parallelfiguren entsprechend, wie er das englische Drama noch lange hin beseelte.[4]) Auch liebte man seit «Ralph Roister Doister» mehrere Dienerinnen auftreten zu lassen, schon im «Misogonus» sehen wir eine Reihe von Weibern, die als Zeugen für den verloren gegangenen Sohn aufgerufen werden und wenigstens früher in dienendem Verhältnis zum Herrenhause standen, und von denen die eine in direkter Anlehnung an die Nurse in «Ralph Roister Doister» Madge Mumblecrust genannt wird.[5])

---

[1]) Grabau a. o. O., Band 99, p. 325. 1560 erscheint Grazzinis Stück, Grabau datiert «The Bugbears» nach 1561. Diese stark romantischen Einflüsse sprechen vielleicht für eine spätere Datierung.

[2]) Creizenach a. o. O., Band II, p. 278 ff.

[3]) Siehe Schücking a. o. O., p. 28, 29.

[4]) Bei Lyly finden wir diese Parallelfiguren sehr ausgebildet und in Shakespeares Jugendramen findet sich diese Neigung ebenfalls stark ausgeprägt.

[5]) Brandl a. o. O., p. LXXIX.

In den «Bugbears» wird noch eine zweite Dienerin der Heldin zu einer hübschen komischen Szene verwandt, einem Streite zwischen ihr und der Nurse, wer dem Vater die Nachricht von der Genesung ihrer Tochter bringen dürfe; erst das Trinkgeld, das beiden versprochen wird, beruhigt die Aufgeregten. Die vollendetste Schöpfung einer Amme in der ganzen dramatischen Literatur, die Amme in «Romeo and Juliet» hat den in Italien ausgeprägten Charakter bis in alle Einzelheiten bewahrt. Schwatzhaft, geneigt zu mehr als derben Späßen, gleich bereit, die Liebeswünsche ihres Pfleglings und des Liebenden zu erfüllen, aber doch gemein in der Gleichgiltigkeit, mit der sie Julia zum Nachgeben an ihre Eltern überredet, als sie fürchtet, daß es mit der Verbindung mit Romeo nichts ist. Daß Shakespeare es gewagt hat, sie als Vertraute und Folie für seine Julia zu schaffen und neben sie zu stellen, ist einer von seinen ganz genialen Gedanken. Jene Szene, in der Julia die ihr von Kindheit an Vertraute von sich abschüttelt, wie ein ekles Gewürm, ist von tiefer Tragik, es wird plötzlich ganz einsam um Julia und in dieser Einsamkeit reift ihr heroischer Entschluß.

Shakespeare aber hat es verstanden, diese italienische Ammenfigur mit einer solchen Fülle drolligen Humors zu umgeben, daß die Niedrigkeit ihrer Gesinnung uns dadurch erträglich gemacht wird. Die wenigen niedrigen Frauen, die Shakespeare uns geschildert hat, sind alle mit diesem goldenen Humor geschmückt, dies ist das Geheimnis, warum uns Mrs. Quickley in seinen Falstaff-Dramen so köstlich erscheint, wie einst aus gleichem Grunde Chaucers Ehefrau von Bath.

Nur wenig erweitert sehen wir bisher den Kreis der Frauengestalten im englischen Lustspiel durch den Einfluß der antiken und italienischen Komödie; alte, schon durch die Schwankliteratur überlieferte Typen sind nur lebendiger und tiefer geworden. Der Versuch aber, eine national englische Frau im Gegensatz zu antiker Tradition auf die Bühne zu bringen, blieb einstweilen noch ohne Nachfolge.

VII. Gerade ein Jahrzehnt nach der ersten englischen Komödie nach antikem Vorbild, trat wiederum in gelehrten Kreisen ein noch kühnerer Versuch ans Licht: die erste regelrechte englische Tragödie «Gorboduc», von zwei englischen Juristen verfaßt, wurde in Inner Temple 1560/61 aufgeführt. Spät hatte England an der europäischen Renaissancebildung teilgenommen, dann hatte es aber auch den Vorteil, auf dem schon gebahnten Wege schnell vorwärts zu gelangen. In seinen gelehrten Kreisen fand das Studium nicht nur des lateinischen, sondern auch des griechischen Altertums reichen Boden. So gebührt auch

dem Inselreiche der Ruhm in dem großen schottischen Humanisten Buchanan einen der ersten Kenner und Übersetzer griechischer Dramen ins Lateinische hervorgebracht zu haben.[1]) In Anlehnung an Euripides, dessen «Medea» und «Alkestis» er übersetzte, schrieb Buchanan seine beiden lateinischen Originaldramen «Baptistes» und «Jephta» zwar nach biblischen Stoffen, aber in ganz griechischem Aufbau und Geiste. Aber solche griechische Kost entsprach nur dem Gaumen der Höchstgebildeten, während sich der Zeitgeschmack hier wie überall der lateinischen Poesie und ihrem Tragiker Seneca zuwandte. — Überall zeigt sich uns das merkwürdige Schauspiel, daß nach einem kurzen ersten Versuch hervorragender Geister, die neue Tragödie an der echten Quelle der Griechen zu verjüngen, doch der entscheidende Einfluß von Seneca ausging. In Italien war sogar die erste Tragödie in der Volkssprache, Trissinos «Sofonisba» noch in direkter Anlehnung an Euripides verfaßt, aber auch dies blieb ein vereinzelter Versuch, der von dem Chor der Seneca-Nachahmer verdrängt wurde. Als nun die Engländer mit ihrer ersten englischen Tragödie nach Senecas Muster auftraten, hatten die Italiener darin schon ihren ausgeprägten Stil, den sie sich in einer ein halb Jahrhundert langen Übung erworben hatten. In dem Jahrzehnt nun, das zwischen der Abfassung von «Ralph Roister Doister» und der Aufführung von «Gorboduc» liegt, scheint der Einfluß des italienischen Theaters sich in England zuerst geltend gemacht haben, jedenfalls lassen sich in «Gorboduc» die Spuren italienischen Stiles, die in der Komödie noch fehlten, nachweisen. Die Italiener hatten sich bereits völlig von der Stoffbeeinflussung des Altertums emanzipiert; sie hatten die Fabel aus allen nur denkbaren Quellen geschöpft, aus der römischen und italienischen Geschichte, aus der antiken und modernen Sage, aus der Novelle, sei sie selbst erfunden oder aus andern entlehnt, ja selbst der orientalischen Geschichte verschlossen sie sich nicht.[2])

So griffen denn auch die englischen Juristen nach der eignen Geschichtschronik und fanden in der sagenhaften Vergangenheit ihres Landes die Erzählung von jenem Nachkommen und Gesinnungsgenossen des alten Lear, dem König Gorboduc, der bei seinen Lebzeiten sein

---

[1]) Creizenach (II, p. 426 ff.) spricht über Buchanan in der Reihe der französischen Dramatiker. Seine Dramendichtung fällt ja völlig in den Rahmen seines französischen Aufenthaltes, seine Wirksamkeit aber ist auch auf diesem Gebiete in der Heimat ebenso groß.

[2]) Creizenach a. o. O. II, p. 404 ff. Die zusammenfassende Darstellung in dem Kapitel «Die Renaissancetragödie» gibt ein Bild dieses Reichtums der Stoffwahl.

Reich unter seine beiden Söhne Ferrex und Porrex teilt, damit aber nur ihre Eifersucht weckt, sodaß der jüngere den älteren erschlägt, worauf die Mutter den Tod ihres Lieblingssohnes mit eigner Hand an dem andern Sohne rächt. Und wie es ihnen die Italiener schon vorgemacht hatten, wählten die Dichter nicht nur die Katastrophe, um sie nach Senecas Manier darzustellen, sondern behandelten in ihren fünf Akten die ganze Begebenheit; auch die dadurch bedingte gewisse absichtliche Unklarheit über örtliche und zeitliche Verhältnisse finden wir hier wie immer wieder in Italien. Wichtiger noch ist, daß die Zwischenaktspantomimen, die die Schaulust des englischen Publikums so befriedigten, italienischer Herkunft sind. Sie hatten sich dort in Lustspiel und Tragödie in reicher Weise entfaltet. [1])

Die unbedingte Forderung für die Trogödie, daß blutige Greuel und Familienzwist hoher fürstlicher Häuser allein den Stoff liefern dürfen, stammt schon von Seneca, bei den Italienern aber haben sich diese Bluttragödien besonders reich und raffiniert entwickelt; ebenso waren auch die Engländer bald nur zufrieden, wenn sie unerhörte Greuel auf der Bühne sahen. Auch unsere Juristen fanden in ihrer Fabel einen Bruder- und einen Sohnesmord, der ihnen der tragischen Behandlung würdig dünkte. Vor allem fanden sie eine Frau, die in wilder Leidenschaft eine widernatürliche Tat begeht, in der Mutter, der Königin Videna. Diesen Charakter der Frauen, die unbezähmbar in ihren Leidenschaften vor Bluttat nicht zurückschrecken, das große Erbteil, das Seneca auch der englischen Bühne zu reicher Entfaltung übermacht hat, sehen wir hier zuerst erscheinen. Videna tritt nur zwei Mal in dem Stücke auf. Die klassizistische Beschränkung der Szenen und Personen gestattete dem Dichter nicht, die Handlung selbst auf die Bühne zu bringen, der Zuschauer darf sie nur im Affekt gleichsam im Spiegel anderer Personen schauen; es muß danach schon als eine Kühnheit unseres Stückes aufgefaßt werden, daß wir die Königin gleich in der ersten Szene mit ihrem Lieblingssohne zusammensehen und hier erfahren, wie sie in blinder Liebe zu ihm Mißtrauen gegen Vater und Bruder in seine Seele pflanzt, und somit selbst den ersten Keim zu dem Bruderzwiste legt. Wie wichtig und kühn diese erste Szene ist, zeigt uns der Verlauf des Stückes, das ebenso wie die Italiener es sonst garnicht wagt, die handelnden

---

[1]) Creizenach a. a. O. II, p. 300 und 419. Diese Darstellung beweist so deutlich die italienische Herkunft, daß Schückings Zweifel [a. a. O. p. 80—82] nicht mehr standhalten.

Personen zusammenzubringen; wir sehen nur Gorboduc mit seinen Beratern, dann Ferrex, dann Porrex, jeden für sich mit ihren Räten, darauf Gorboduc mit dem Boten, der den Mord des Ferrex berichtet, es folgt Videna im Monolog; Gorboduc verbannt darauf in kurzer Szene Porrex und gleich darauf berichtet wieder eine Botin Videnas Tat; der fünfte Akt steht ganz für sich und ist mehr eine staatsmännische Sitzung als eine Tragödie. Videna aber, deren ganze Stellung die erste Szene uns klarer gemacht hat, als es viele Reden hätten können, sehen wir noch einmal in langem Monologe, in dem sie die schreckenvolle Tat des Sohnesmordes beschließt, ein pompöses Stück Seneca'scher Beredtsamkeit. Psychologisch kommt allerdings wenig dabei heraus, von einem Widerstreit der Gefühle der Mutter, die auch dem jüngeren Sohne ein Recht auf Liebe eingeräumt hätte, ist garnicht die Rede; nur Verwünschung des eignen Lebens, Klage um den geliebten Toten und Verwünschung des Mörders machen sie bereit zu der furchtbaren Rache. Neben dieser Hauptgestalt, die wenig originelle Behandlung zeigt, haben die Dichter noch eine zweite Frauengestalt, allerdings in einer dramatisch sehr untergeordneten Stellung, die Botin Marcella, geschaffen.

Der Bote war wie im antiken, so im modern klassizistischen Drama ein unumgängliches technisches Hilfsmittel der Komposition. Er mußte zwei, drei Mal die Handlung, die in den Zwischenakten oder hinter der Bühne vor sich gegangen war, berichten; er selbst meist Augenzeuge, war eine ganz neutrale Gestalt. Weibliche Boten sind in der antiken und italienischen Tragödie nicht eben häufig, und es ist daher schon bemerkenswert, daß die englischen Dramatiker, die mörderische Tat der Frau durch eine Frau berichten lassen, das grausige kommt in dem weiblichen Entsetzen der Botin ganz besonders zum Ausdruck. Marcella aber hat eine Reihe von Zügen erhalten, die sie uns lebensvoller erscheinen lassen, als die Königin, ihre Empfindungen sind viel komplizierter, sie begreift nicht, wie eine Frau den Jüngling töten konnte, als sie ihn in seiner Schönheit schlafen sah, sie denkt seiner, wie sie ihn geharnischt, hoch zu Roß, mit blitzenden Waffen, die Schärpe seiner Dame auf dem Helme sich zum Turniere rüsten gesehen, und die Andeutung, daß sie den schönen Königssohn geliebt habe, gibt ihrer leidenschaftlichen Klage eine persönliche Farbe, die sie über den gewöhnlichen Botenbericht weit hinaushebt.

Die nächsten 20 Jahre nach dem Erscheinen von Gorboduc sind die Jahre der Übersetzung des Seneca ins Englische, doch sind

uns eigentliche Nachahmungen nur ganz wenig erhalten. Eine Übersetzung der «Jocaste» wiederum aus Gascoignes Feder deutet ebenfalls nach Italien, denn nicht Euripides, sondern Lodovico Dolci lieferte das Original, dem sich der Dichter bis auf die selbständig erfundenen Dumb-Shows in den Zwischenakten sehr genau anschließt.[1]) Zur gleichen Zeit, etwa 1567, wurde wieder von Juristen des Inner Temple in gemeinsamer Arbeit eine Tragödie verfaßt, die durch die Wahl ihres Stoffes eine besondere Beachtung verdient, es ist «Tancred and Gismond» oder wie die erste Bearbeitung heißt «Gismond of Salern in Love».[2]) Der dramatische Aufbau ist wieder ganz klassizistisch, auch hier werden unsere Blicke nach Italien gelenkt, wo damals um den Novellen- und Tragödiendichter Giraldi Cinthio sich ein Kreis von Tragikern gruppierte, die mit Vorliebe ihren Stoff aus Novellen entlehnten, besonders häufig hat Boccaccios Novelle von Tancred and Ghismonda eine tragische Behandlung erfahren.[3]) Ob schon die erste Fassung des englischen Dramas sich an eine der italienischen Tragödien anlehnt, wage ich nicht zu behaupten, doch scheint es ziemlich sicher, daß, als Wilmot, einer der Hauptverfasser der Tragödie, diese 1591 neu umgegossen veröffentlichte, er italienische Vorbilder vor Augen gehabt hat. Zu den Neuerungen des ersten Druckes gehört es, daß der Verfasser die Greuel des letzten Aktes dadurch vermehrte, daß der Vater Gismonds sich an ihrer Leiche beide Augen aussticht, ehe er sich tötet. Nun war 1576 die italienische Tragödie des Federigo Asinari erschienen, die schon die gleiche Wendung im 5. Akte bringt, sodaß Wilmot wohl von diesen italienischen Rivalen und nicht, wie Brandl meint,[4]) von Oedipus direkt den Gedanken entlehnt hat.

Wichtig aber bleibt die Stoffwahl dieser ersten Novellentragödie vor allem für die Behandlung der Frauen. Wir haben gesehen, wie die Italiener sich im Lustspiel durch die enge Anlehnung an den antiken Schauplatz in der Entwickelung der Frauencharaktere sehr gehemmt hatten. In der Tragödie war das von vorne herein etwas anderes, der fürstlichen Frau, selbst der Jungfrau ist es gestattet, überall zu erscheinen,[5]) denn, sagt ein Theoretiker sehr bezeichnend,

---

[1]) Creizenach a. a. O. II p.

[2]) Diese erste nur handschriftlich überlieferte Fassung ist zuerst gedruckt bei Brandl, Quellen p. 541 ff.

[3]) Creizenach II 405.

[4]) Brandl, Quellen p. CV.

[5]) Creizenach a. a. O. II p. 277.

wer sollte sich an eine fürstliche Jungfrau wagen? Doch nicht dies allein begünstigte die freiere Entwickelung der Frau in der Tragödie, mehr noch wirkte die Freiheit der Stoffwahl; als die Dichter besonders die Novelle einer tragischen Behandlung für würdig hielten, war eine neue Möglichkeit für die Entwickelung der Frauencharaktere gegeben. Die Novelle ist recht eigentlich die Kunstgattung, in der eine psychologische Zergliederung der Frauenseele sich entfalten konnte. Eine Frau steht immer im Mittelpunkte, um ihr Empfinden dem Manne gegenüber dreht sich die ganze Intrige. Gerade die Möglichkeit, die sie gibt, die ganze Mannigfaltigkeit des Seelenlebens von der bis zum Heldentume gesteigerten Empfindung bis herab zu burlesker Derbheit zu schildern, macht sie so fruchtbar und hat auch ihre Wirksamkeit für das Drama so reich gemacht. Die Novelle zuerst hat den romantischen Typus der Frau geschaffen, der Frau, deren höchste Stärke in der Liebe besteht, die unter der Herrschaft derselben mutig alle Gefahren duldet, und, wenn sie zur tragischen Gestalt wird, dem Geliebten, den ein grausames Geschick ihr entrissen, in den Tod folgt.

Wenn es den italienischen Dramatikern nicht gelungen ist, den Schatz, den sie dort fanden, ganz für sich auszunützen, so war ihnen die klassizistische Behandlungsweise entgegen. Gerade darum gehen ihre Frauencharaktere so auf Stelzen, weil ihrem romantischen Charakter der Pomp der Seneca-Phrasen so schlecht ansteht. Auch die erste englische Novellentragödie unterlag diesem Zwang; Gismond mußte den Gladiatoren in der römischen Arena vergleichbar nur in ganz bestimmten Posen vor uns leben und sterben, mit Guiscard zusammen durfte sie nicht erscheinen, den Schleier vor dem inneren Heiligtum ihrer Seele durfte sie nicht lüften. Erst als die englische Bühne diesen Zwang abschüttelt, kommt das Wesen der Frau zu seiner vollen Entfaltung. Immer mehr fällt damit auch die Schranke zwischen den Frauengestalten der Tragödie und des Lustspiels. Im romantischen Drama werden wir die gleichen Typen hier wie dort finden, während die Antike die Scheidewand zwischen den Personen der Tragödie und Komödie auf das stärkste aufgerichtet hat und sich diese auch sofort aufs neue erhebt, wo der klassizistische Einfluß im Drama sich geltend macht.

Nicht ohne Zusammenhang ist es, daß in den Jahren, in denen «Gismond of Salern» zuerst aufgeführt wurde, auch zuerst eine Fülle großer Novellensammlungen in England, allerdings hauptsächlich Übersetzungen italienisch-französischer Originale erschienen, so Painters

«Pallace of Pleasure» 1566, im folgenden Jahre Fentons «Tragicall Discources», 1568 Tilnays «Flower of Friendship».[1])

Neben diesem Novellendrama mit klassizistischem Gewande ist uns eine kleine Gruppe von Dramen zwischen 1567 und 1570 erhalten, die umgekehrt antiken Stoff ganz volkstümlich behandeln, ja ihre Herkunft von den Moralitäten noch ganz deutlich zeigen; so «Appius and Verginia», Pickerings «Horestes», Prestons «Cambyses» und Edwards «Damon and Pithias». Die Dichter gehören alle gelehrten Kreisen an, was schon die Wahl des Stoffes zeigte, wenn wir es nicht von Edwards und Preston noch besonders wüßten. In ihren dramatischen Erzeugnissen aber haben sie sich alle nicht im geringsten vom Altertum oder selbst von den Italienern beeinflussen lassen. Pickering, von dessen Persönlichkeit wir am wenigsten wissen, benutzte als Quelle für seinen «Horestes», den Dyctis Cretensis,[2]) jenes Büchlein pseudotrojanischer Herkunft, das für das ganze Mittelalter den troischen Sagenkreis vermittelte. Die Sage von Orestes Rache an Clytemnestra trägt dort schon ganz mittelalterliches Gepräge: Orest rückt mit Heeresmacht vor die Stadt, die Clytemnestra in Abwesenheit von Ägisthos verteidigt; sie fällt zuerst in des Sohnes Hände, darauf muß er noch des Ägisthos Heer besiegen. Genau so übernahm Pickering die Erzählung und fügte nur noch eine Reihe Moralitätenfiguren, so das Vice, Nature etc. hinzu. Eine Stadt- oder Burgbelagerung war auch in den Moralitäten sehr beliebt;[3]) ebenso ist die Einführung der Clytemnestra und des Ägisth ein Liebesduett auf dem Walle singend, ganz im Moralitäten-Stil. Der trotzige Heroismus Clytemnestras, daß sie Ägisth fortschickt, ein Heer zu sammeln, während sie die Stadt gegen den Ansturm der Feinde verteidigen wolle, ist auch in dem Trotz vorgebildet, mit dem die Laster der Moralitäten das Nahen der rächenden Tugend erwarten. Zum Schluß erscheint Clytemnestra, um noch den Sohn flehentlich um ihr Leben zu bitten, wofür sie aber nur von

---

[1]) Köppel, «Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts». Straßburg 1892. [Quellen und Forschungen B. 70.]

[2]) Siehe Creizenach, Literarisches Zentralblatt 1899. p. 205. Brandls (a. a. O. p. XCI) Rückführung dieses Stückes auf Euripides ist schon von Creizenach zurückgewiesen. Der Dichter hat ohne jede Kenntnis der antiken Bühne geschrieben.

[3]) Sie findet sich in dem Digby Play von Maria Magdalena, dann in «The Castle of Perseverance», in «The Castle of Labour» u. a.

dem Vice Revenge «thou fool» gescholten und zur Hinrichtung fortgeführt wird.

Wie wichtig, ja notwendig, die antike Schule für das englische Drama war, zeigt uns am deutlichsten solch eine volkstümlich eigengewachsene Behandlung eines Charakters wie Clytemnestra. Hier zuerst erscheint die antike Ehebrecherin und Gattenmörderin, die zweifellos am stärksten unter den antiken Frauencharakteren auf der englischen Bühne gewirkt hat; aber marionettenhaft, ohne psychologisches Leben, zeigt sie sich uns, die Brücke an Marlowe und Shakespeare konnte nur über Seneca und seine englischen Nachbildungen führen.

In dem gleichen Moralitätenstil ist «Appius und Verginia» von einem unbekannten Verfasser behandelt. Zu Anfang finden wir den Versuch einer Stimmung machenden Situationsschilderung. Verginius mit Frau und Tochter werden uns in einem Operntrio als glückliche Familie vorgeführt, um die Tat des Appius um so grausamer erscheinen zu lassen. Mit den Charakteren aber weiß der Dichter noch gar nichts anzufangen, der einzige individuelle Zug, den er für Verginia gefunden hat, ist ihre Bitte an den Vater, ihr die Augen zu verbinden, ehe er sie niedersticht. Prestons «Cambyses» wählt wiederum einen Stoff, der sehr populär war; die Bestrafung des ungerechten Richters Sisamnes — «die einzige gute Tat des Königs» nach dem Titel des englischen Stückes, ist auch ein beliebtes Thema für die Märtyrerphantasie der Maler jener Zeit. Die Frauencharaktere treten bei Preston sehr zurück, doch führt auch er in gleicher Taktik wie der Verfasser von «Appius und Verginia» die Frau, die der König auf den ersten Blick als Gemahlin begehrt, vorher in glücklichem Zusammenleben mit ihrem Gatten vor. Ein Beispiel für die übertragene Moralitätentechnik, wie sie sich allerdings manchmal noch tief in die beste Zeit rettet, ist die Einführung von Venus und Cupido, die nur auf die Bühne kommen, um dem König sichtbarlich einen Pfeil in das Herz zu schießen. Zu den dichterisch besten Partien gehören hier, wie übrigens auch in den andern Stücken dieser Gruppe, die rein lyrischen; die Lyrik jener Zeit stand schon auf eignen Füßen, sie hat sich weit früher zu selbständiger Bedeutung durchgerungen als die dramatische Kunst. Die Klage der Mutter um ihren kleinen, von Cambyses freventlich erschossenen Knaben ist pathetisch und tief empfunden; auch daß es ein kleines Kind und nicht, wie in der Quelle bei Herodot, ein erwachsener Mensch ist, den der König im Übermut tötet, ist dramatisch klug verwertet.

Weit lebendiger als die tragischen Szenen in diesen Stücken sind die komischen, diesen war die Technik der Schwankliteratur günstig; Prügelszenen, denn darauf kommt es meist hinaus, wußte man damals zu schildern und unter den Charakteren, die einer komischen Wirkung immer sicher waren, sehen wir hier die Virago, die es mit den Männern aufnimmt, sodaß diese ängstlich zu Kreuze kriechen müssen. Die Meretrix in «Cambyses» überwindet gleich zwei; der eine entflieht, der andere verliert seine Waffe und sie zwingt ihn zu ihren Diensten. Eine ganz ähnliche Szene findet sich auch im «Horestes», das Bettelweib, das der Soldat bedroht, weiß den Spieß umzudrehn und ihn so unterzukriegen, daß er de- und wehmütig um Leben und Freiheit bittet; das erste schenkt sie ihm, aber auch er muß als ihr Gefangener mit ihr gehen. Auch im späteren Drama begegnen wir gleiche Szenen, so in «Locrine» zwischen Margery und Strumbo, der durch ihre Prügel gar gezwungen wird, sie zu heiraten. In einer Szene, die Shakespeare aus dem alten Stücke «The Famous Victories» in seinen «Henry V» übernommen hat, wird die gleiche Wirkung, daß der scheinbar Schwächere überraschend die Oberhand gewinnt, allerdings ohne daß eine Frau dabei ist, erzielt, in der Begegnung zwischen Derrik und dem französischen Soldaten. Einmal ist die Virago sogar zu einer bedeutenden, fast tragischen Gestalt erhoben in «Sir Thomas More», einem Stücke, das in mehr als einer Beziehung eine besondere Bedeutung unter den Stücken unmittelbar vor Shakespeare verdient. Nächst dem Titelhelden selber ist hier die interessanteste Gestalt zweifellos Doll Williamson, die Tischlersfrau, die eigentliche Seele des Volksaufstandes, um die sich die sehr wirksamen Volksszenen gruppieren. Mutig und hochherzig weiss sie ihre bedrohte Ehre zu verteidigen, und damit auch die ihrer Schwestern und der zaghaften unterdrückten Männer. Ihre Rede, die sie vom Schaffot herunter hält, hat etwas von der Größe, mit der die Renaissance-Helden jener leichtlebenden und leichtsterbenden Zeit in den Tod zu gehen wissen. Dabei weiß ihr der Dichter Worte des warmherzigsten Abschieds an ihren Gatten, vor dem zu sterben sie sich als letzte Gnade ausgebeten hat, in den Mund zu legen. Daß im letzten Augenblick die Begnadigung, die der Dichter zur größeren Ehre seines Helden Thomas More nötig hat, eintritt, nimmt nur wenig von der tragischen Wirkung dieser urwüchsigen, prächtigen Frauengestalt.

Leider schweigen uns vom Ende der 60er Jahre die Denkmäler für die Tragödie nahezu zwei Jahrzehnte. Daß diese Zeit der Ent-

stehung der festen Theater höchst fruchtbar gewesen ist, können wir aus einer Reihe uns aufbewahrter Titel[1]) schließen, daß der größte Teil von ihnen der volkstümlichen Behandlung, die sich immer mehr zum romantischen Drama auswuchs, angehörte, zeigen uns die Angriffe auf das Theater, die gerade in jener Zeit sowohl aus den Kreisen des puritanischen Bürgertums, wie aus der klassizistischen Gruppe hochgebildeter Männer, die den sogenannten Areopag bildeten, ihre Spitze gegen das Drama der Zeit richteten. Der behandelte Stoff aber bietet uns keinen Anhalt, da, wie wir sahen, das klassizistische Drama sich ebenso der Novelle und Geschichte des eignen Volkes, wie das volkstümliche Drama antiker Stoffe bemächtigte.

VIII. Nicht ganz so lange wie für die Tragödie, sind die Denkmäler für das Lustspiel unterbrochen, wir sind hier mehr in der Lage, wenigstens an dünnen Fäden einzelner Beispiele uns den Übergang zu dem romantischen Lustspiel der Shakespeareperiode zu vergegenwärtigen.

Wir sahen schon, wie in den Erziehungsdramen vieles nach der romantischen Entwicklung hin drängte, wie auch in die Adaptionen italienischer Lustspiele freie romantische Züge Eingang fanden. Ein wichtiges Beispiel, das uns zu einer neuen Entwicklungsstufe führt, ist ein Stück, das schon 1576 entstanden ist und den Titel «Common Conditions» führt.[2]) Trotz dieses Titels, der den Vice der Moralitäten unter abstraktem Namen bringt, sehen wir uns hier mitten in die romantische Abenteuerkomödie versetzt. Außer diesem Vice sind die allegorischen Gestalten ganz verschwunden und mit ihnen hat dieses Stück auch alles aufdringliche Moralisieren, und damit das größte Hemmnis zur Entwickelung zur Kunst abgestreift. Der Vice selbst aber hat seinen Charakter fast ganz geändert; es bleibt ihm wohl die Lust zum Unruhestiften, ja eine Szene zeigt deutlich, wie dem Dichter die alte Moralitätenvorstellung, daß im Namen noch der Charakter stecke, im Blute liegt: der Held des Stückes nennt Common Conditions «Affection», dieser ist sehr bereit, den neuen Namen anzunehmen und freut sich nachher in einem Monolog, daß es ihm gelungen sei, seinen eigentlichen Namen zu verbergen, da er sich sonst verraten hätte. Doch ist dieser Vice durchaus nicht mehr der Verführer, sondern mehr zu einer dramatisch technischen Hilfsfigur

[1]) Siehe Collier, History of the English Dramatic Poetry and Annals of the Stage 1575—85.

[2]) Erst seit kurzem weiteren Kreisen durch Brandls Publikation zugänglich. Quellen p. 597 ff.

herabgedrückt, er ist der eigentliche Leiter der äußeren Intrigue, ohne den der Dichter garnicht mit ihr zustande gekommen wäre, er ist eben von der alten Rolle des Ambidexter, d. h. Zwischenträger, zu Common Conditions, d. h. die wechselnde äußere Lage, geworden. Trotz der wichtigen inneren Loslösung von den Moralitäten, steht unser Stück, was Stil und dramatischen Aufbau anbetrifft, in engem Zusammenhang mit jenen späteren Moralitäten, die noch zu gleicher Zeit den Geschmack des Schaulustigen befriedigten. Am deutlichsten wird uns das ein Vergleich mit der Quelle zeigen. Der englische Dichter schöpfte hier, wie so viele seiner Kollegen vor und nach ihm, aus einem italienischen Lustspiel, dem «Amor Costante» von Piccolomini.[1]) Aber während bisher die englischen Nachahmungen den italienischen Originalen sich eng auch in Szenenfolge und Aufbau anlehnten, benutzt unser Dichter sein Vorbild nur als Stoffquelle, setzt sich aber in der dramatischen Behandlung in direktem Gegensatz zu dem Italiener. Piccolominis Stück gehört zu den Komödien der Intronati in Siena, die sich von vornherein größere Freiheiten als die übrige italienische Komödie erlaubten. Von Wichtigkeit ist, daß sie den Frauen mehr Raum zur Entfaltung ihrer Persönlichkeit geben «daß Situationen geschildert, auf Seelenstimmungen eingegangen wird, die bis dahin mehr in der Novelle zu Wort gekommen waren»; hier zuerst ist auch das Verkleidungsmotiv ausgebildet worden.[2]) Die Wahl der höchst abenteuerlichen Fabel des «Amor Costante» zeigt auch die Neigung zu den mehr epischen Stoffen: ein verbannter Vater hinterläßt seine Tochter seinem Bruder; diese verliebt sich in einen jungen Mann, dessen Bewerbung sich ihr Vormund widersetzt, sie vermählt sich heimlich mit ihm und entflieht, wird aber von ihrem Gatten durch Seeräuber getrennt und gerät durch Verkauf in das Haus ihres unerkannten Vaters, dort kommt auch ihr Gatte auf seinen Irrfahrten hin und tritt, sie erkennend, in das Haus ihres Vaters als Diener. Der Bruder der jungen Frau, der auch unerkannt von seinen Verwandten in der Stadt lebt, verliebt sich in seine Schwester,

[1]) Brandl, Quellen p. CXV, kann die Quelle nicht finden, aber trotz der fragmentarischen Erhaltung unseres Stückes, die wenig mehr als die Vorgeschichte des italienischen Stückes aufweist, kann kaum ein Zweifel sein, daß das italienische Stück dem englischen Dichter vorlag, es sei denn, daß sich eine gemeinsame Quelle für beide fände. Viel gemeinsames hat Piccolominis «Amor Costante» mit dem griechischen Abenteuerromanen und Boccaccios «Filostrato».

[2]) Creizenach a. o. O. p. 305 ff. «Gli Ingannati», Shakespeares Vorbild zu «Twelfth Night», ist die erste dieser Komödien.

während er von der Tochter des reichen Arztes geliebt wird, die er seinerseits verschmäht. Die allgemeine Erkennungsszene zum Schluß bringt dann Verwicklung und Intrigue zum Austrag. Dieser Stoff nun ist nach italienischer Komödienweise bis nahe zur Katastrophe hin beschnitten; die lange Vorgeschichte erfahren wir nur im Prolog und den Monologen des Stückes. Der Schauplatz ist eine Pisaner Straße, die verwickelte Doppelhandlung — auch ein Zeichen der größeren Phantasiefülle der Sieneser Dichter — kann sich in kurzer Zeit abspielen, in dem Personenverzeichnis fehlt nicht der notwendige Apparat von Schmarotzern, intriganten Dienern, Kupplerinnen. Was hat nun der englische Dichter aus diesem Stoff gemacht? Zuerst löste er ihn von jedem realen Schauplatz: arabische und phrygische Wälder, Meeresküste, eine Insel oder sonstige Einsamkeit, in der ein Ritter einen ganzen Turm voll gefangener Damen halten kann, von solchen merkwürdigen Gegenden hören wir.[1]) Die Handlung beginnt schon, mit der Flucht der beiden Kinder des verbannten Vaters, von da an sehen wir die ganze Fabel mit allen ihren Abenteuern in Szene gesetzt. Leider ist uns der Schluß nicht erhalten, wir können uns die Katastrophe zwar nach der italienischen Quelle ergänzen, doch sind eine Reihe von Gestalten und Motiven aus dem italienischen Stücke aufgenommen, die sich in dem englischen ziemlich sinnlos ausmachen, so existiert der Onkel der Heldin, aber diese ist, soviel wir sehen können, nie vorher bei ihm gewesen, der Bruder, der sich in sie verliebt, ist noch vor kurzem mit der Schwester zusammen gewesen und erkennt sie nur nicht, weil sie, wie er selbst, einen andern Namen angenommen hat. Die Namensänderungen, die schon im italienischen Stück ziemlich unmotiviert, nur notwendig für die Intrige sind, wirken in dem englischen ganz seltsam und unvorbereitet. Sie muten an wie ein Rückfall in die Moralitätenpraxis, wo eine Namensänderung immer den gleichen Effekt hervorbringt, wie im späteren Drama ein Kleiderwechsel. Man könnte nach der Entwicklung des italienischen Lustspiels fast glauben, daß der Ritter Leostines, zu dem die Heldin Clarisia auf ihren Irrfahrten kommt, sich als der vorher Galiarchus genannte Vater entpuppen wird, obgleich bisher davon nichts in dem englischen Stücke steht.

Für diese Unwirklichkeit des Schauplatzes und der Handlung konnte der englische Dichter nun auch nichts mehr von dem antiken

[1]) In diesen Zusätzen zu der italienischen Fabel hat dem Dichter die Ritterpoesie begeistert, die damals in hoher Gunst stand, wir befinden uns nur wenige Jahre vor der Zeit, wo Spenser seine «Faerie Queene» plante.

und italienischen Personenapparat brauchen. Was sollten in diesen romantischen Gegenden Schmarotzer und Kuppler? Die verliebten Jünglinge haben keine Diener zu Vertrauten, die Frauen weder Ammen noch andere Dienerinnen; sie ergehen sich in Wäldern im Selbstgespräch und treffen dort zusammen. Gerade aber diese äußere Gestaltung knüpft unsere Komödie, wie schon erwähnt, eng an die spätere Moralität an, wie z. B. «Marriage of Wit and Wisdom», das ungefähr gleichzeitig entstanden sein dürfte. Wir finden hier die gleiche Unwirklichkeit des Schauplatzes, ein abenteuerliches Umherschweifen im Walde, wo der Held Wit auf der Suche nach seiner ihm bestimmten Braut Wisdom in seltsamste Abenteuer gerät, ja wie in einer anderen ähnlichen Moralität in Kämpfe mit Riesen sich einläßt. Diese Stücke muten uns alle an, wie ein Abstractum eines Lustspiels, das der Bekleidung mit Fleisch und Blut harrt. «Common Conditions» ist das erste uns erhaltene Stück, das diese Bekleidung versucht.

Den wichtigsten Schritt, den unser Stück den Moralitäten einerseits, aber auch der italienischen Komödie andererseits gegenüber macht, ist die Stellung, die es der Frau einräumt. In den angeführten Moralitäten ist der Held ein Mann, der von guten und schlechten Eigenschaften hin- und hergerissen wird, diese existieren als Verkörperung nur, um diese oder jene Seelensituation des Helden dem Zuschauer äußerlich sichtbar zu erklären. In der italienischen Komödie kann die Frau den Zuschauer schon wenig interessieren, weil er sie so selten zu Gesichte bekommt. Erst die Freiheit dramatischer Behandlung, wie sie sich in unserm Stücke noch in völlig regellosem Übergang zeigt, ermöglichten ihr aus einem Objekt der Intrige zu einer Persönlichkeit zu werden, die in den Mittelpunkt des Interesses tritt.

Dazu aber kommt noch ein anderes. Wir hören in allen puritanischen Angriffen auf die Bühne immer wieder den Vorwurf, daß das englische Theater in erster Linie italienische Unzucht gelehrt und eingeführt habe; ist dieser Vorwurf nicht überhaupt sehr übertrieben, so muß er sich außer etwa auf Übersetzungen italienischer Lustspiele auf ephemere Produkte bezogen haben, deren Verlust wir wenig zu beklagen haben. Denn schon ein flüchtiger Vergleich der uns erhaltenen englischen Lustspiele jener Zeit mit den italienischen zeigt, wie sich der englische Instinkt eben dagegen gewehrt hat. In Italien war damals komisch und unzüchtig fast gleichbedeutend, man hätte das erste ohne das letzte garnicht verstanden. Die Engländer

setzten dafür Derbheit und haben namentlich in den grobkomischen Szenen ein gut Teil selbst von Zoten vertragen können. Die Frauen aber, namentlich die Trägerinnen der Haupthandlung sind im Vergleich zu ihren italienischen Schwestern durchaus keusch. Das ist ein sehr wichtiger Zug in der Entwickelung der edlen Liebhaberin zu den Frauen der Shakespeare'schen Kunst, Gestalten, wie sie das italienische Lustspiel fast garnicht kennt; sie würden dem romanischen Zuschauer auch höchst langweilig vorgekommen sein. So sind auch die Trägerinnen der Doppelhandlung in «Common Conditions» sehr verschieden von den italienischen, durchaus edle und keusche Frauen, von denen alle bedenklichen Situationen ferngehalten sind. Clarisia ist die glückliche Liebhaberin, die aber dem Schicksal ihren Tribut zahlen muß, und ähnlich wie Marina im «Pericles» oder Imogen seltsame Abenteuer und Anfechtungen zu bestehen hat, bis, was wir aus dem verstümmelten Stück allerdings nicht mehr erfahren, sie in die Arme ihres treuen Gatten zurückkehren kann. Sabina, die zweite, muß vergebens um die Liebe des Ritters werben, dem sie ihr Herz geschenkt hat; sie beklagt ihre niedere Geburt, als Tochter eines Arztes, der uns dann selbst in protzenhafter Unbildung vorgeführt wird,[1]) und wünscht sich eine Prinzessin zu sein, um ihren Geliebten zu beglücken; doch wird ihr die Genugtuung, daß der Ritter mit den gleichen Schmerzen gequält wird; denn grundlos treue Liebe zu verschmähen, ist ein Verbrechen.

Beide Frauen sollen unsre volle Sympathie erringen. Clarisia besonders sehen wir gleich anfangs voll Trauer um den Verlust ihres Vaters, den das Schicksal von ihnen getrennt hat, dem gefühlsroheren Bruder gegenüber. Um so seltsamer berührt es in dieser Szene, daß der Diener Common Conditions seiner Herrin höchst grundlos ein langes Sündenregister weiblicher Untugenden vorhält und mit der wunderlichen Entschuldigung schließt: «Ich hoffe, ihr werdet mir das nicht übel nehmen, da Ihr nur ein Mädchen voll Torheit (imbicilitie) seid»; solche Motive sind noch direkt von der Schwankliteratur überkommen. Clarisia bleibt dem Gatten treu, den Anträgen eines andern Liebhabers gegenüber und erwirbt sich als Dienerin so die Liebe ihres Herrn, daß er sie an Tochterstatt annimmt und doch ihren Wunsch erfüllt, daß sie unvermählt bleiben dürfe.[2]) In einer

---

[1]) In dem italienischen Stück ist dieser Arzt nicht nur ein reicher, sondern auch ein höchst angesehener Mann.

[2]) Auch im «Amor Costante» hat der Vater seiner unerkannt bei ihm lebenden Tochter diesen Wunsch zugesagt.

Szene erscheint dann noch ein weiblicher Narr, den Clarisia aus Mitleid als Dienerin angenommen hat. Damals waren die Narrenfiguren noch etwas seltenes auf der Bühne, der Vice nahm noch ganz seine Stelle ein, darum ist diese Gestalt besonders merkwürdig.[1]) Übrigens hat unser weiblicher Narr hier außer einer gewissen treuen Anhänglichkeit an die Herrin gar keine Ähnlichkeit mit den späteren männlichen Vertretern dieses Hofamtes; diese üben ihren Beruf meist auf der Grundlage einer gewissen geistigen Überlegenheit aus. Lomia ist nur töricht und albern und ähnelt darin mehr der albernen Liebhaberin in Lylys «Mother Bombie» oder in entferntem Ausblick Audrey, der Country Wench in Shakespeares «As you like it».

Wir haben mit diesem Stücke, so ungeschickt es noch in der dramatischen Ausnützung der Situationen und Motive, so arm es an eigentlicher Charakterentwicklung ist, doch eine Stufe erreicht, die den Ausblick auf die Höhe eröffnet. Es gilt jetzt, daß sich die Dichter finden, um die noch schwache Kunst aus den Niederungen mit schnellen Schritten bis dahin zu tragen, wo sie der große Genius erfaßte und das moderne Drama auf seinen höchsten Gipfel hob.

IX. Diese Aufgabe fällt den sogenannten Vorgängern Shakespeares zu, einer Gruppe von Dichtern, deren Persönlichkeiten uns alte Tradition oder sehr junge Forschung umrissen hat. Zeitlich ist diese Periode eng begrenzt, denn selbst wenn wir sie auf das Jahrzehnt von 1580—90 bemessen, so ragen schon die ersten Werke Shakespeares in sie hinein. Der große Vorteil, der in solcher sich an Persönlichkeiten anschließenden Betrachtungsweise liegt, beruht darauf, daß wir eine breite Grundlage, einen festeren Zusammenhang des Materials haben und uns nicht nur an einzelne Werke mit zweifelhafter Chronologie zu halten brauchen. Freilich ist bei diesen Vorgängern Shakespeares nicht nur das Maß der persönlichen Überlieferung sehr ungleich, sondern noch mehr ihre Leistungen, und wir dürfen nicht außer acht lassen, daß noch immer eine Reihe von Werken herrenlos umherlaufen, die das meiste von diesen Dichtern Geschaffene übertreffen.

Die festeste Tradition zeigt uns John Lyly, dessen Werke geschlossen und etwas abseits von der übrigen Entwicklung des Dramas

---

[1]) Woraus Brandl, Quellen p. CXIII, schließt, daß dieser weibliche Narr Lomia eine Verkleidung von Common Conditions sein soll, ist mir nicht klar. In dem Stücke steht nichts davon, zudem müssen wir uns Common Conditions, gerade während der Szene des Auftretens von Lomia abwesend, seinen Herrn suchend, denken.

stehen, und doch mindestens temporär einen sehr großen Einfluß ausgeübt hat.

Die Hauptentwicklung der englischen Bühne strebte unaufhaltsam dem Volkstheater zu, dort lag ihre Stärke und die Gewähr für ihre Grösse. Alles, was in gelehrten Kreisen gepflegt wurde, hat Wert und Bedeutung nur, so weit es der Volksbühne als Lehrmeisterin diente, von der diese annahm, was sie brauchte und ihr Wachstum beschleunigte. In Italien war und blieb die dramatische Kunst in erster Linie ein Pflegling der Höfe. Als ein Spätling ist dort die junge Pflanze in einem von der höchsten Kunst bereits ausgesogenen Boden erwachsen, so hat sie auch eine wirkliche Blüte nie erfahren. In England standen ihr alle Kräfte eines jungen Volkstums zu Gebote, das sich mit Leidenschaft gerade dieser Kunst, die die Massen zu fesseln weiß, hingab. Man hat zwar mit Recht darauf hingewiesen, daß es auch für Englands dramatische Kunst, von großer Wichtigkeit war, daß Elisabeths Hof mit so günstigem Interesse die Bestrebungen der Bühne unterstützte; sicher ist es auch, daß dieser englische Hof nicht minder wie die italienischen das eigentliche Zentrum der Höchstgebildeten seiner Zeit war. Aber was bedeutete dieser kleine Hof und seine kleinen Mittel gegen den Strom, der sich allabendlich nach den Theatern jenseits der Themse drängte und souverän dort eine Befriedigung seines Geschmackes und seiner Schaulust verlangte. Das beste, was man dem Hofe Elisabeths nachsagen kann, war doch, daß seine Geschmaksrichtung sich nicht zu weit von der des Volkes entfernte, und die Königin einen Schwank, eine höchst romantische Komödie oder eine wilde Bluttragödie ebenso gerne sah, wie ein gehaltenes Drama ihrer gelehrten Juristen oder eine besonders für sie sie verfaßte Komödie Lylys.

Court Comedies nennt schon der alte Herausgeber des 17. Jahrhunderts[1]) Lylys Werke. Lyly war ein gelehrter Mann. Ovid, Lucian, Apuleius, Plinius hat er als Quellen für seine Dramen benutzt. Aber diese klassische Bildung führte auch ihn nicht dazu, seine dramatischen Werke nach antikem Muster zu modeln; ganz andre Vorbilder waren für ihn maßgebend. Aufs neue wird unser Blick zu der alten Lehrmeisterin Englands, nach Italien geführt. Dort war als eine Abart des Dramas, aber als die eigentlich feinste Blüte höfischer Poesie das Schäferspiel aufgekommen. Tassos «Aminta», der seinerseits von

---

[1]) Six Courte Comedies written by the only rare poet of that time, the wittie comicall facetiously quicke and unparalleled John Lilly [ed. Edward Blount] 1832.

Sannazaros «Arcadia» beeinflußt war, hatte eine Reihe ähnlicher Werke ins Leben gerufen. Nur ganz wenig früher als Lylys Jugendstücke hatte Guarinis «Pastor Fido» die ganze Welt Italiens in Entzücken gesetzt. Er scheint auch seinen Weg nach England gefunden zu haben, denn schon Lylys frühe Werke aus der ersten Hälfte der 80er Jahre zeigen Spuren des berühmten italienischen Schäferspiels.[1]) Mit dieser Gattung des Dramas war auch in Italien die Romantik eingezogen. Die Unwirklichkeit des Schauplatzes, damit die freie Beweglichkeit der Personen, der unbeschränkte epische Charakter der Szenenfolge, der Überschwang der Empfindung, die höchste Treue der Liebe bis in den Tod, alles, was das englische Drama mit besonderer Freude aufnehmen mußte, findet sich dort. Lyly fügte nun in diesen Rahmen der Schäferspiele noch den ganzen Apparat der klassischen Götterwelt. Seine Schäfer und Schäferinnen sind an den persönlichen Verkehr mit den Göttern so gewöhnt, daß die Frage bei einem neu eintretenden «Doch wer kommt dort, ein Mensch oder ein Gott», sehr selbstverständlich klingt und niemand in Erstaunen setzt. Freilich sind seine Götter auch nicht danach, den Sterblichen große Ehrfurcht einzuflößen; man sieht bei der Schilderung dieser Venus, Neptun, Diana, besonders aber Cupido den Schalk in des Dichters Augen blitzen. Geläufig waren ihm diese Götter und ihre Auffassung sicherlich von den Maskenspielen jener Zeit, obgleich wir, da uns leider so wenig hiervon erhalten ist, den direkten Einfluß nicht feststellen können. Durch diesen Götterverkehr rückt Lyly seine Spiele noch wieder um eine Stufe mehr in das Phantastische. Zwei höchst hoffähige Gattungen der Poesie verschmolz unser Dichter in seinen Dramen, die er eingestandenermaßen in erster Linie verfaßte, um sich die Gunst einer Königin zu erwerben, die selbst von greisen Staatsmännern verlangte, daß ihre Adressen an sie in das Gewand schmeichelhafter Huldigung ihrer Frauenvorzüge gekleidet wurden. Und sicher allein, um der jungfräulichen Königin zu gefallen, hat Lyly in seine Komödien ein ganz neues Motiv hereingebracht, das des Liebesverzichtes aus Keuschheit, das in einigen seiner Spiele wie in «Endymion», «Sappho» und «Alexander and Campaspe» sogar die Haupthandlung leitet. Doch Lyly war trotz allem zu sehr Dichter, als daß ihm diese höfische Luft wirklich gefährlich hätte werden können, und die geringe Nachfolge, die er nach dieser Richtung erfahren hat, zeigt, wie wenig Neigung England damals zu höfischer Poesie

---

[1]) Schücking a. o. O. p. 84, Anmerkung.

hatte. Eine weit größere Gefahr drohte ihm und dem Drama seiner Zeit von anderer Seite von der eigentümlichen Geziertheit des Stiles, den wir gewöhnlich nach Lylys Prosaroman Euphuismus benennen.[1]) Dieser auf Stelzen laufende Stil, der seine Lust in Antithesen, spitzfindigen Vergleichen, aus einer seltsamen Naturgeschichte geholt, und zierlichen Wortspielen fand, scheint damals wie eine tolle Mode gerade die Köpfe der Höchstgebildeten der Nation verdreht zu haben. Die Meisterschaft in diesem Stil, der bald zu einem Erkennungszeichen höfischer Bildung wurde, macht Lylys Komödien in erster Linie zu Konversationsstücken. Trotz all des phantastischen Geschehens sieht man es den Szenen an, wie Handlung und Gedankeninhalt ihm zurücktritt hinter der Form des Ausdrucks. Gewiß ist der Dialog dadurch lebhaft und bewegt geworden, während die Monologe meist unerträglich langweilig sind; es zog jedoch mit diesem Stil ein verfrühtes Rokoko in das englische Drama ein; mit Meißener Porzellanfigürchen hat man mit Recht Lylys Gestalten verglichen. In der Prosa ist es dem Euphuismus und seinen Begleiterscheinungen auch gelungen, die Entwicklung zur Kraft und Natürlichkeit um ein Beträchtliches aufzuhalten. Das Drama aber hatte gleichmäßig in seiner volkstümlichen Tradition, wie in dem antiken Pathos eine Schutzwehr, sodaß von den kommenden großen Dichtern Marlowe garnicht von dem Euphuismus infiziert war, Skakespeare aber, den die zierlich höfische Grazie sehr anzog, wußte sie so für seine Zwecke zu gebrauchen oder so mit Tiefe und Echtheit zu durchdringen, daß sie den Charakter der Manier bald völlig bei ihm verliert.

Für einen Hof, an dem das Frauenelement sehr überwog, für die Augen einer Fürstin, schrieb Lyly seine Komödien; dies hat sicher nicht wenig dazu beigetragen, daß Frauen nicht nur die Haupthandlung beherrschen, sondern auch in den Nebenrollen eine bisher ungeahnte Stellung einnehmen. Schon der Zahl nach nehmen sie in den Personenverzeichnissen, die bei Lyly viel stattlicher sind, als bei seinen Zeitgenossen, einen großen Raum ein.[2]) Dementsprechend sind auch die Szenen in ganz anderer Weise von Frauen bevölkert, als je vor ihm. Wie seine Göttinnen, Ceres, Diana, immer von einer Schar von Nymphen umgeben erscheinen, so haben die vornehmen Damen ihren Hof von Dienerinnen um sich. Diese sind aber bei

---

[1]) Über die Art des Stiles siehe Landmann Euphues, Anatomy of Wit by John Lyly 1889. [Vollmöller, Englische Sprach- und Literaturdenkmäler.]

[2]) In der Sappho 9 Frauen von 17 in «Love's Metamorphoses» 8 von 15 in «Galathea» 9 von 23 etc.

Lyly durchaus nicht Statistinnen; fast immer weiß er uns diesen Frauenhof in einer oder mehreren Szenen im Gespräch vorzuführen. Wie einst in «Ralph Roister Doister» Dame Custances Mägde sich in der Spinnstube durch ihr Geplauder vergnügten, so führt uns Lyly, vielleicht von dem alten Komödiendichter beeinflußt, in mehreren seiner Stücke solche Szenen vor, wo die Dienerinnen in der Kemenate, oder die Nymphen im Walde sich plaudernd die Zeit vertreiben. Das Thema ist das gleiche geblieben von der bürgerlichen Gesindestube her: die Liebe; aber jetzt sind wir in einer Zeit und bei einem Dichter, der dies Thema in Literatur und Leben, bei den Italienern und am Hofe Elisabeths von Grund aus studiert hat. Ein kleines Kabinetstück ist die Szene in «Sapho», wo die Frauen vor dem Zimmer der liebeskranken Herrin mit gedämpftem Schwatzen und Neckereien aller Art diese für Frauenherzen so wichtige Angelegenheit verhandeln, oder der noch hübscheren in «Midas», wo die Königstochter Sophronia das Thema Liebe ausdrücklich von der Unterhaltung ausschließt, um schnell zu erfahren, wie unmöglich das ist, wenn auch nur drei Mädchen beieinander sitzen. Trotz der Fülle der Nebenpersonen weiß sie Lyly doch im Einzelnen noch recht hübsch zu charakterisieren, wenn auch meist nur durch ihre größere oder geringere Sprödigkeit der Liebe gegenüber.

Außer diesen Begleiterinnen vornehmer Damen führt Lyly noch eine Gestalt als erste auf der Bühne ein, die später, namentlich als der Hexenglauben in England zunahm, sehr beliebt wurde, die alte Zauberin. Den männlichen Zaubrer, den Nekromanten, kannte und liebte das italienische Theater, die alte Wahrsagerin aber kommt erst hier zu ihrer Geltung.

Allerdings sind Lylys Zauberinnen noch sehr schwächliche Gestalten. Trotzdem eines seiner Stücke «Mother Bombie» nach einer solchen den Namen trägt, ist sie doch höchst überflüssig für die Handlung und tut nichts, als einigen der Personen aus der Hand wahrzusagen. Die gleiche Rolle spielt die Sibylla in «Sapho und Phao», wo sie den jungen, von Venus mit Schönheit beschenkten Fährmann Phao in ihren Schutz nimmt und ihm Rat erteilt. In beiden Gestalten wird ihre Weisheit und zugleich ihre Güte betont, sie sind durchaus keine Hexen, sondern edelmütige Wahrsagerinnen. Das macht sie aber auch so nichtssagend; da ist die böse Hexe Dipsas, die Endymion in seinen langen Schlaf versenkt, schon weit interessanter. Sie ist sehr mächtig, nur eins kann sie nicht, das, worum die von Endymion verschmähte Tellus sie bittet, durch einen

hatte. Eine weit größere Gefahr drohte ihm und dem Drama seiner Zeit von anderer Seite von der eigentümlichen Geziertheit des Stiles, den wir gewöhnlich nach Lylys Prosaroman Euphuismus benennen.[1]) Dieser auf Stelzen laufende Stil, der seine Lust in Antithesen, spitzfindigen Vergleichen, aus einer seltsamen Naturgeschichte geholt, und zierlichen Wortspielen fand, scheint damals wie eine tolle Mode gerade die Köpfe der Höchstgebildeten der Nation verdreht zu haben. Die Meisterschaft in diesem Stil, der bald zu einem Erkennungszeichen höfischer Bildung wurde, macht Lylys Komödien in erster Linie zu Konversationsstücken. Trotz all des phantastischen Geschehens sieht man es den Szenen an, wie Handlung und Gedankeninhalt ihm zurücktritt hinter der Form des Ausdrucks. Gewiß ist der Dialog dadurch lebhaft und bewegt geworden, während die Monologe meist unerträglich langweilig sind; es zog jedoch mit diesem Stil ein verfrühtes Rokoko in das englische Drama ein; mit Meißener Porzellanfigürchen hat man mit Recht Lylys Gestalten verglichen. In der Prosa ist es dem Euphuismus und seinen Begleiterscheinungen auch gelungen, die Entwicklung zur Kraft und Natürlichkeit um ein Beträchtliches aufzuhalten. Das Drama aber hatte gleichmäßig in seiner volkstümlichen Tradition, wie in dem antiken Pathos eine Schutzwehr, sodaß von den kommenden großen Dichtern Marlowe garnicht von dem Euphuismus infiziert war, Skakespeare aber, den die zierlich höfische Grazie sehr anzog, wußte sie so für seine Zwecke zu gebrauchen oder so mit Tiefe und Echtheit zu durchdringen, daß sie den Charakter der Manier bald völlig bei ihm verliert.

Für einen Hof, an dem das Frauenelement sehr überwog, für die Augen einer Fürstin, schrieb Lyly seine Komödien; dies hat sicher nicht wenig dazu beigetragen, daß Frauen nicht nur die Haupthandlung beherrschen, sondern auch in den Nebenrollen eine bisher ungeahnte Stellung einnehmen. Schon der Zahl nach nehmen sie in den Personenverzeichnissen, die bei Lyly viel stattlicher sind, als bei seinen Zeitgenossen, einen großen Raum ein.[2]) Dementsprechend sind auch die Szenen in ganz anderer Weise von Frauen bevölkert, als je vor ihm. Wie seine Göttinnen, Ceres, Diana, immer von einer Schar von Nymphen umgeben erscheinen, so haben die vornehmen Damen ihren Hof von Dienerinnen um sich. Diese sind aber bei

---

[1]) Über die Art des Stiles siehe Landmann Euphues, Anatomy of Wit by John Lyly 1889. [Vollmöller, Englische Sprach- und Literaturdenkmäler.]

[2]) In der Sappho 9 Frauen von 17 in «Love's Metamorphoses» 8 von 15 in «Galathea» 9 von 23 etc.

Lyly durchaus nicht Statistinnen; fast immer weiß er uns diesen Frauenhof in einer oder mehreren Szenen im Gespräch vorzuführen. Wie einst in «Ralph Roister Doister» Dame Custances Mägde sich in der Spinnstube durch ihr Geplauder vergnügten, so führt uns Lyly, vielleicht von dem alten Komödiendichter beeinflußt, in mehreren seiner Stücke solche Szenen vor, wo die Dienerinnen in der Kemenate, oder die Nymphen im Walde sich plaudernd die Zeit vertreiben. Das Thema ist das gleiche geblieben von der bürgerlichen Gesindestube her: die Liebe; aber jetzt sind wir in einer Zeit und bei einem Dichter, der dies Thema in Literatur und Leben, bei den Italienern und am Hofe Elisabeths von Grund aus studiert hat. Ein kleines Kabinetstück ist die Szene in «Sapho», wo die Frauen vor dem Zimmer der liebeskranken Herrin mit gedämpftem Schwatzen und Neckereien aller Art diese für Frauenherzen so wichtige Angelegenheit verhandeln, oder der noch hübscheren in «Midas», wo die Königstochter Sophronia das Thema Liebe ausdrücklich von der Unterhaltung ausschließt, um schnell zu erfahren, wie unmöglich das ist, wenn auch nur drei Mädchen beieinander sitzen. Trotz der Fülle der Nebenpersonen weiß sie Lyly doch im Einzelnen noch recht hübsch zu charakterisieren, wenn auch meist nur durch ihre größere oder geringere Sprödigkeit der Liebe gegenüber.

Außer diesen Begleiterinnen vornehmer Damen führt Lyly noch eine Gestalt als erste auf der Bühne ein, die später, namentlich als der Hexenglauben in England zunahm, sehr beliebt wurde, die alte Zauberin. Den männlichen Zaubrer, den Nekromanten, kannte und liebte das italienische Theater, die alte Wahrsagerin aber kommt erst hier zu ihrer Geltung.

Allerdings sind Lylys Zauberinnen noch sehr schwächliche Gestalten. Trotzdem eines seiner Stücke «Mother Bombie» nach einer solchen den Namen trägt, ist sie doch höchst überflüssig für die Handlung und tut nichts, als einigen der Personen aus der Hand wahrzusagen. Die gleiche Rolle spielt die Sibylla in «Sapho und Phao», wo sie den jungen, von Venus mit Schönheit beschenkten Fährmann Phao in ihren Schutz nimmt und ihm Rat erteilt. In beiden Gestalten wird ihre Weisheit und zugleich ihre Güte betont, sie sind durchaus keine Hexen, sondern edelmütige Wahrsagerinnen. Das macht sie aber auch so nichtssagend; da ist die böse Hexe Dipsas, die Endymion in seinen langen Schlaf versenkt, schon weit interessanter. Sie ist sehr mächtig, nur eins kann sie nicht, das, worum die von Endymion verschmähte Tellus sie bittet, durch einen

hatte. Eine weit größere Gefahr drohte ihm und dem Drama seiner Zeit von anderer Seite von der eigentümlichen Geziertheit des Stiles, den wir gewöhnlich nach Lylys Prosaroman Euphuismus benennen.[1]) Dieser auf Stelzen laufende Stil, der seine Lust in Antithesen, spitzfindigen Vergleichen, aus einer seltsamen Naturgeschichte geholt, und zierlichen Wortspielen fand, scheint damals wie eine tolle Mode gerade die Köpfe der Höchstgebildeten der Nation verdreht zu haben. Die Meisterschaft in diesem Stil, der bald zu einem Erkennungszeichen höfischer Bildung wurde, macht Lylys Komödien in erster Linie zu Konversationsstücken. Trotz all des phantastischen Geschehens sieht man es den Szenen an, wie Handlung und Gedankeninhalt ihm zurücktritt hinter der Form des Ausdrucks. Gewiß ist der Dialog dadurch lebhaft und bewegt geworden, während die Monologe meist unerträglich langweilig sind; es zog jedoch mit diesem Stil ein verfrühtes Rokoko in das englische Drama ein; mit Meißener Porzellanfigürchen hat man mit Recht Lylys Gestalten verglichen. In der Prosa ist es dem Euphuismus und seinen Begleiterscheinungen auch gelungen, die Entwicklung zur Kraft und Natürlichkeit um ein Beträchtliches aufzuhalten. Das Drama aber hatte gleichmäßig in seiner volkstümlichen Tradition, wie in dem antiken Pathos eine Schutzwehr, sodaß von den kommenden großen Dichtern Marlowe garnicht von dem Euphuismus infiziert war, Skakespeare aber, den die zierlich höfische Grazie sehr anzog, wußte sie so für seine Zwecke zu gebrauchen oder so mit Tiefe und Echtheit zu durchdringen, daß sie den Charakter der Manier bald völlig bei ihm verliert.

Für einen Hof, an dem das Frauenelement sehr überwog, für die Augen einer Fürstin, schrieb Lyly seine Komödien; dies hat sicher nicht wenig dazu beigetragen, daß Frauen nicht nur die Haupthandlung beherrschen, sondern auch in den Nebenrollen eine bisher ungeahnte Stellung einnehmen. Schon der Zahl nach nehmen sie in den Personenverzeichnissen, die bei Lyly viel stattlicher sind, als bei seinen Zeitgenossen, einen großen Raum ein.[2]) Dementsprechend sind auch die Szenen in ganz anderer Weise von Frauen bevölkert, als je vor ihm. Wie seine Göttinnen, Ceres, Diana, immer von einer Schar von Nymphen umgeben erscheinen, so haben die vornehmen Damen ihren Hof von Dienerinnen um sich. Diese sind aber bei

---

[1]) Über die Art des Stiles siehe Landmann Euphues, Anatomy of Wit by John Lyly 1889. [Vollmöller, Englische Sprach- und Literaturdenkmäler.]

[2]) In der Sappho 9 Frauen von 17 in «Love's Metamorphoses» 8 von 15 in «Galathea» 9 von 23 etc.

Lyly durchaus nicht Statistinnen; fast immer weiß er uns diesen Frauenhof in einer oder mehreren Szenen im Gespräch vorzuführen. Wie einst in «Ralph Roister Doister» Dame Custances Mägde sich in der Spinnstube durch ihr Geplauder vergnügten, so führt uns Lyly, vielleicht von dem alten Komödiendichter beeinflußt, in mehreren seiner Stücke solche Szenen vor, wo die Dienerinnen in der Kemenate, oder die Nymphen im Walde sich plaudernd die Zeit vertreiben. Das Thema ist das gleiche geblieben von der bürgerlichen Gesindestube her: die Liebe; aber jetzt sind wir in einer Zeit und bei einem Dichter, der dies Thema in Literatur und Leben, bei den Italienern und am Hofe Elisabeths von Grund aus studiert hat. Ein kleines Kabinetstück ist die Szene in «Sapho», wo die Frauen vor dem Zimmer der liebeskranken Herrin mit gedämpftem Schwatzen und Neckereien aller Art diese für Frauenherzen so wichtige Angelegenheit verhandeln, oder der noch hübscheren in «Midas», wo die Königstochter Sophronia das Thema Liebe ausdrücklich von der Unterhaltung ausschließt, um schnell zu erfahren, wie unmöglich das ist, wenn auch nur drei Mädchen beieinander sitzen. Trotz der Fülle der Nebenpersonen weiß sie Lyly doch im Einzelnen noch recht hübsch zu charakterisieren, wenn auch meist nur durch ihre größere oder geringere Sprödigkeit der Liebe gegenüber.

Außer diesen Begleiterinnen vornehmer Damen führt Lyly noch eine Gestalt als erste auf der Bühne ein, die später, namentlich als der Hexenglauben in England zunahm, sehr beliebt wurde, die alte Zauberin. Den männlichen Zaubrer, den Nekromanten, kannte und liebte das italienische Theater, die alte Wahrsagerin aber kommt erst hier zu ihrer Geltung.

Allerdings sind Lylys Zauberinnen noch sehr schwächliche Gestalten. Trotzdem eines seiner Stücke «Mother Bombie» nach einer solchen den Namen trägt, ist sie doch höchst überflüssig für die Handlung und tut nichts, als einigen der Personen aus der Hand wahrzusagen. Die gleiche Rolle spielt die Sibylla in «Sapho und Phao», wo sie den jungen, von Venus mit Schönheit beschenkten Fährmann Phao in ihren Schutz nimmt und ihm Rat erteilt. In beiden Gestalten wird ihre Weisheit und zugleich ihre Güte betont, sie sind durchaus keine Hexen, sondern edelmütige Wahrsagerinnen. Das macht sie aber auch so nichtssagend; da ist die böse Hexe Dipsas, die Endymion in seinen langen Schlaf versenkt, schon weit interessanter. Sie ist sehr mächtig, nur eins kann sie nicht, das, worum die von Endymion verschmähte Tellus sie bittet, durch einen

Liebeszauber die Herzen regieren; denn dies, so sagt sie, ist nur den Göttern eigen. So bleibt ihr gerade das Feld verschlossen, auf dem sonst die Zauberinnen aller Zeiten vom Altertum her am reichsten sich betätigen. Auch im vor-Shakespeare'schen Drama finden wir solche Liebestränke. In «The Wars of Cyrus», einem Stück der Marlowe-Schule, das ein wahres Vorratshaus romantischer Motive ist, wird solch ein Liebeszauber, allerdings von einem männlichen Zaubrer an der edlen Panthea versucht; daß sie ihm widersteht, gilt als das höchste Probestück ihrer Gattentreue. Die eigentlichen Hexen und Zauberinnen sollten aber ihre große Zeit erst im jacobitischen Drama finden, als die Verbrennung dieser gefürchteten Wesen dem Volke ein gewohntes Schauspiel wurde. Wo sie vor dieser Zeit auftreten, sind sie alle noch wie bei Lyly ungeschickt behandelt, so die Zauberin Medea in Greens «Alphonsus of Arragon», die den makedonischen Frauen weissagt, aber nur ein verblaßtes Abbild von Friar Bacon in Greens großem Zauberstück ist. Auch in Mundays «Two Italian Gentlemen» kommt eine Zauberin Medusa vor, die keine große Bedeutung hat. Jedenfalls noch ein spärliches Material, wenn wir bedenken, welche Fülle von Hexen seit den meisterlichen «three weard sisters» im Macbeth, die englische Bühne bevölkerte.

Die eigentlichen Heldinnen bei Lyly leiden gewöhnlich darunter, daß sie zu sehr ein Gefäß für Schmeicheleien an Elisabeth sind; sie sollen zu groß, zu göttlich sein. Cynthia im Endymion ist noch halb das leuchtende Gestirn des Mondes, halb die Göttin, der man Liebe entgegen bringen kann, selber unnahbar und hoheitsvoll; weit lebensvoller ist dort die verschmähte Tellus, der wir sogar trotz ihrer grausamen Rachsucht eine gewisse Sympathie nicht versagen können, da Endymion, um seine Liebe zu Cynthia hinter einer Maske zu verbergen, sie mit erheuchelten Huldigungen getäuscht hat. Auch Sapho, eine andere Verkörperung Elisabeths, ist nur da menschlich erträglich, wo sie von einer sehr menschlichen Liebeskrankheit befallen ist, die der Dichter mit feiner psychologischer Beobachtung geschildert hat, namentlich in dem Musterstück eines höfischen Dialogs zwischen Sapho und Phao (Akt III, sc. 4). Wichtiger für die Folgezeit als diese sind zwei Frauen in einem anderen Drama «Galathea», einem klassischen Schäferspiel, dessen Szene der Dichter nach Lincolnshire verlegt hat, in dem vergeblichen Versuch, dieser mehr Realität zu geben. Galathea und Phillida sind zwei schöne Mädchen, deren Väter sie, um sie vor dem drohenden Schicksal zu bewahren, als Opfertribut dem Neptun zu verfallen, in Männerkleider gesteckt

haben. Sie entbrennen, als sie sich in dieser Verkleidung treffen, in heftiger Liebe zu einander und trotzdem sie sich in ihren Reden fortwährend verraten, verstricken sie sich nur immer tiefer in ihre Leidenschaft. Selbst als sie dann erfahren, daß sie beide Mädchen sind, wollen sie nicht voneinander lassen, bis Venus sich erbarmt und verspricht, daß eine von ihnen vor der «churchdoor» (sic!) zum Manne verwandelt werden solle.

Hier also sehen wir zuerst das Verkleidungsmotiv im englischen Drama auftreten, das als ein bequemes Mittel für Durchführung und Bereicherung der Intrige von den folgenden Dramatikern in vielfachen Variationen benutzt worden ist. Lyly war in der Wahl dieses Motives, das er direkt aus Ovids Metamorphosen (IV, 670ff.) entnahm, auch für das Drama nicht originell. Schon lange hatte die italienische Komödie aus der Novelle solche Verkleidungsszenen aufgenommen. Sie dienten ihr dazu, die antike Verwechslungskomödie auf das Reichste zu beleben, gab ihr außerdem Gelegenheit, allerlei pikante Situationen herbeizuführen. Daß aber dieser Kleidertausch der Geschlechter mit solcher Bereitwilligkeit aufgenommen wurde, hatte in Italien, wie in England hauptsächlich einen bühnentechnischen Grund: die Frauenrollen wurden damals noch in Italien und weit länger in England von Knaben gespielt; wie einfach war es nun, diese Knaben wieder zurück in Hosen zu stecken; auch die Verwechselungen der Geschlechter, die die heutige Bühne so schwer glaubhaft machen kann, wurden dadurch weit einfacher, denn zwei Knaben gleich auszustaffieren war so viel leichter, wie einen Schauspieler und eine Schauspielerin. Ja selbst psychologisch vom Standpunkte des Zuschauers jener Zeit läßt sich solche Verwechslung der Geschlechter mehr rechtfertigen; er selbst war ja fortwährend genötigt sich Frauen zu denken, während er doch wußte, daß es Knaben waren, die er vor sich sah; so fand er sich viel leichter in die Situation, daß die handelnden Personen sich durch Kleiderwechsel täuschen ließen. Darum verschwinden auch diese Hosenrollen allmählich von der Bühne, als man anfängt die Szenen von Schauspielerinnen spielen zu lassen. Die Engländer übernahmen dies Verkleidungsmotiv von den Italienern nur zur Belebung der Intrigue, sie sind auch hier in jener Zeit den lüsternen Szenen ganz aus dem Wege gegangen, und man braucht nicht nur an Shakespeare selbst zu denken, der gerade seine reinsten und edelsten Frauengestalten, die er mit einer gewissen Zärtlichkeit ausgeführt hat, die Viola, Julia, Rosalind, Imogen, mit diesen Rollen bedenkt.

Shakespeare hat dieses Motiv mit Vorliebe benutzt, um die unerschütterliche Treue der Frau, häufig noch gegen einen wenig würdigen Geliebten in das rechte Licht zu setzen. Doch schon vor ihm finden wir gerade diesen Typus in der englischen Novelle wie im Drama ausgebildet. Lylys Geistesart war freilich viel zu oberflächlich graziös, um solch tiefere psychologische Probleme aufzuwerfen, doch hat Green in der edlen Königin Dorothy in «James IV» eine bedeutend und tief aufgefaßte Frau dieser Art geschildert. Selbst der Mordstahl, den ihr treuloser Gatte auf sie zücken läßt, macht sie keinen Augenblick, gerade wie später Imogen, in ihrer Treue wanken, nur entflieht sie, wie diese, in Männerkleidern. Wie Imogen und Posthumus in Cymbeline sich finden, so endet auch «James IV» mit einer schließlichen Wiedervereinigung der beiden Gatten. In einem anderen Stücke jener Epoche in «Soliman and Perseda» führt diese Verkleidung zu tragischem Abschluß. Perseda hat sich, um ihre Rache auszuführen, in Männerkleidern auf die Zinnen von Malta begeben, das sie gegen den Mörder ihres Gatten, den Sultan Soliman, verteidigte. Ihr Plan, der ihr auch gelingt, ist, den Sultan zur Annahme ihrer Herausforderung zum Einzelkampfe zu bewegen; dann sollte er selbst sie, um deren Liebe willen er alle Untat begangen, töten und nachdem er seinen Irtum eingesehen, sollte er mit einem Kuß auf ihre vergifteten Lippen sich selbst den Tod holen. Die Szene, in der die tiefgekränkte Frau auf den Mauern der Stadt ihrem Herzen Luft macht, und unter dem Scheine ritterlicher Herausforderung dem Sultan seinen ganzen schnöden Verrat vorhält, ist von großer dramatischer Wirkung in dieser Bluttragödie.

Sehr gerne brauchte man die Verkleidung, um dem Geliebten die Geliebte unerkannt als Pagen folgen zu lassen. So entflieht in «Clyomon and Clamydes» Neronis erst ihrem Entführer in Männerkleidern und folgt dann als Page ihrem Geliebten Clamydes, der sie auch erst erkennt, als sie ihm wieder in Frauenkleidern entgegentritt. Warum sie sich nicht früher zu erkennen gibt, ist in diesem Stücke wirrer Abenteuer nicht genügend motiviert, während Shakespeare in den «Two Gentlemen of Verona» in Proteus und seinem verkleideten Pagen den höchsten Gegensatz flatterhafter Untreue und unerschütterlicher Treue verkörpert. «Clyomon and Clamydes», das man Peele hat zuschreiben wollen, steht nach vielen Richtungen hin «Common Conditions» nahe, den diesem so ähnlichen Vice Subtle Shift, die mannigfachen Ritterabenteuer, ja der Stil weisen auf eine nicht viel spätere Entstehungszeit, so daß möglicherweise diesem Stück, vor

Lyly entstanden, die Priorität in der Einführung des Verkleidungsmotives zukommt.

Lylys Wendung desselben, daß getäuscht durch das Kleid sich ein Mädchen in den vermeintlichen Knaben verliebt, das später in Shakespeares «Twelfth Night» die Intrige belebt, hat zuerst Green in «James IV» aufgenommen, wo sich die Pflegerin der verwundeten Dorothy in den schönen traurigen Pagen verliebt. Umgekehrt lassen sich auch Männer durch ein Frauenkleid täuschen, in dem anmutigen Pastoraldrama «George a-Green, The Pinner of Wakefield» schleicht Georges Page als Mädchen verkleidet zu der Geliebten seines Herrn, um ihr Botschaft zu bringen, worauf sich Bettris Vater, der das Mädchen bewacht, sofort in die schmucke Botin verliebt. Gleicherweise wird auch in dem Rahmenstück zu «The Taming of a Shrew» ein verkleideter Page als Lady-Gemahlin zu Sly geführt, eine Szene, die auch noch Shakespeare in seine Bearbeitung aufnahm.

Wieder eine neue Verwendung unseres Motives findet Whetstone in seinem Drama «Promus and Cassandra», der Quelle für Shakespeares «Measure for Measure», wo der böse Richter Cassandra zwingt, in Männerkleidern zu dem Besuche zu kommen, der den Bruder vom Tode erretten soll. In einem Monologe klagt die Ärmste über die zwiefache Schande, die ihr angetan wird. Aber selbst diese Szene, die das Peinliche der Situation noch erhöht, ist zu ernst und tragisch aufgefaßt, um in italienischer Weise lüstern zu wirken. Shakespeare hat in seinem «Measure for Measure» diese Szene nicht aufzunehmen brauchen, da er ja seine Heldin davor bewahrt die Beute des bösen Richters zu werden. Sie ist ihm hier zur Verkörperung der höchsten Keuschheit geworden, die lieber mit blutendem Herzen den Bruder sterben lassen will, als sich der Schande preisgeben. Diesen höchsten Frauenstolz, der in der Kerkerszene mit dem Bruder so leuchtend zum Ausdruck kommt, faßten auch schon die Dichter vor Shakespeare als echt englisches Ideal von Frauentugend auf. «Arise true English Lady» sagt der König in dem anonymen Drama «Edward III», als die Gräfin Salisbury bereit ist, den Tod der Unkeuschheit vorzuziehen. Derjenige aber, der zuerst den Charakter dieser «true English Lady» geschaffen hat, ist Robert Green. Derselbe Green, der sich fortwährend selbst des wüsten, wilden Lebenstaumels anklagt, hat es verstanden, mit feinem Pinsel keusche und edle Frauen zu malen. Eng hängt dies zusammen mit Greens Bedeutung als Novellenschreiber, er ist der erste selbständige englische Novellendichter, der, soviel er auch von den Italienern gelernt

hatte, der Novelle zuerst einen nationalen Geist einzuflößen verstand.[1]) Dort zuerst lernte er seine Frauen zu schildern und von dort gingen sie in seine Dramen über, und zwar gleichgültig ob Chronik, Zauberdrama oder Lustspiel, wir finden seine Frauentypen überall wieder. Er zuerst hat die Keuschheit bei den Frauen, die Lyly fortwährend betont, aber doch ganz konventionell behandelt, zu einem psychologischen Problem gestaltet.

Am liebsten zeigt er uns diese Frauen ferne vom Hofe, an dem für diese Tugend kein gesunder Boden ist, in idyllischer Umgebung. In «James IV» sehnt sich Gräfin Ida, die Frau, um derentwillen der König seine junge Gemahlin Dorothy grausam verstößt, fort vom Hofe. In anmutigem Bilde sehen wir sie dann auf dem Lande in der Kemenate neben der Mutter mit weiblicher Handarbeit beschäftigt, als der Versucher in der Gestalt des bösen Rates des Königs an sie herantritt. Sie steht ihm gegenüber in der Atmosphäre reinen, von der Mutter behüteten Mädchentums, und weist schlicht und sicher Schmeichelei und Lockung ab, und ohne auch nur einmal noch an den König zu denken, reicht sie dem ehrenhaften Bewerber die Hand. Eine härtere, nahe ans tragische streifende Probe hat Jane-a-Barley in «The Pinner of Wakefield» zu bestehen, auf der Zinne ihrer Burg erfährt sie, daß König Jakob mit unlauteren Absichten Einlaß begehrt; die Burg ist stark, sie kann sie halten, bis ihr Gatte heimkehrt, aber der König hat ihren kleinen, arglos im Freien spielenden Knaben ergriffen, er soll vor ihren Augen sterben, wenn sie nicht nachgibt, aber selbst über ihre Mutterliebe siegt ihre Keuschheit; ein noch größerer Entschluß als für Isabella in «Measure for Measure». In ähnlicher heroischer Situation wie Jane-a-Barley sehen wir auch die Gräfin Salisbury in dem erwähnten Drama «Edward III», das zu wiederholten Malen Shakespeare zugeschrieben worden ist, das mir aber dem Green'schen Kreise nahezustehen scheint. Auch die Gräfin hat ihr Schloß einem schottischen Könige gegenüber zu verteidigen, vor dem sie im letzten Augenblicke errettet wird, allerdings droht ihr dann erst von dem einziehenden Befreier, dem englischen Könige Edward, die noch größere Gefahr, ein Sturm auf ihre Keuschheit. Diese Szenen der Werbung des Königs und der heroischen Abwehr von Seiten der Gräfin, sind wohl wert, daß man sie Shakespeares Werken zurechnen wollte. Auch die Gräfin wohnt wie Greens Frauen abseits vom Hofe auf dem Lande; man war sich wohl bewußt, daß

---

[1]) Siehe Köppel a. a. O. p. 51 ff.

die tatsächlichen Zustände am Hofe Elisabeths zu stark diesem Ideale der Frau widersprachen.

Noch eine Gestalt aus einem anderen anonymen Drama hat dies Thema der Keuschheitbewahrung trotz aller Anfechtung würdig dramatisch behandelt. In «The Wars of Cyrus», einem Stücke, das der Kyropädie in den Außenlinien der Fabel treu folgt, hat die gefangene Königin Panthea starke Anfechtungen durch Werbung ihres Wächters und durch Liebeszauber[1]) zu bestehen; an ihrer stolzen Treue für den fernen Gatten prallt aber alles ab, sie besiegelt dann diese Treue durch freiwilligen Tod an der Leiche des Gatten.

Green müssen wir auch den Ruhmestitel zuschreiben, daß er zuerst statt des aus Italien importierten Schäferspieles das urenglische Ideal des Lebens mit der Natur, wie es die Ballade am treusten zum Ausdruck bringt, auf der Bühne heimisch gemacht hat.

Das früheste der Stücke, die aus dem Sagenkreise von Robin Hood stammen, «The Pinner of Wakefield», ist zwar nicht zweifellos von Green, es trägt aber so ganz den Stempel seines Geistes, daß es wohl erlaubt ist, es ihm der Tradition gemäß zuzuschreiben. Neben der Gestalt Jane-a-Barleys, die schon genannt wurde, ist Bettris, George-a-Greens Geliebte, das echte fröhliche Naturkind, wie es sich für George, den starken Hüter von Wakefield gehört, der selbst Robin Hood besiegt, der Fürsten fängt und ihnen Gesetze vorschreibt. Ein Lord wirbt um Bettris, sie aber lacht ihn aus.

> Mich kümmert nicht Ritter, mich kümmert nicht Graf,
> Baron nicht, noch so kühn,
> Der lustige Hüter, der hält mein Herz,
> Das schlägt für George-a-Green.

Das ist die Antwort, die sie dem Bewerber gibt. Mag der Vater noch so hart sein und sie einsperren, sie weiß dem Geliebten treu zu bleiben, bis der König selbst den Vater bittet, ihre Hand dem bäurischen Bewerber zu geben, der stolz anderen Lohn und Ehrentitel ausschlägt.

Noch lieblicher aber ist das Idyll des schönen Mädchens von Fressingham, das Green in sein Zauberdrama «Friar Bacon and Friar Bungay» verflochten hat. Höchst anmutig schildert der verliebte Prinz die schöne Margery, das Pächterstöchterchen, wie sie so flink in Haus und Milchkammer hantiert. So wie Bettris weist sie die Anträge des Prinzen ab, und verliebt sich in den Freiwerber, den

---

[1]) Siehe vorher p. 34.

sie für einen Farmer hält, der sich dann aber als Graf Lacy entpuppt. Es weht frische freie Luft da draußen auf dem Gütchen wo Margery wohnt, obgleich sie manchmal spricht, als hätte sie selbst auf der Cambridger Hochschule gesessen. Um so mehr findet man auch ihren Stolz begreiflich, daß sie wie selbstverständlich ihre Hand auch dem Grafen reicht. Sie versteht es auch, durch ihre opferbereite Liebe, den Zorn des enttäuschten Prinzen so zu besänftigen, daß dieser ähnlich wie Alexander in Lylys Stück «Apelles and Campaspe» den Bund der beiden segnet. Sehr unvermittelt und psychologisch schwer verständlich ist dann die weitere Entwickelung dieses Idylls. Margery, die daheim den Bräutigam erwartet, erhält statt dessen die Nachricht, daß dieser ihrer überdrüssig eine standesgemäße Heirat eingehen wolle, und ihr höchst grausam noch eine Geldentschädigung sende. Margery weist diese natürlich zurück und beschließt in tiefstem Schmerze Nonne zu werden; da, noch zu guter Stunde, erfährt sie, daß alles nur ein schlechter Scherz ihres zukünftigen Herrn Gemahls, eine Treueprobe, gewesen sei. Diese seltsame Szene wäre ganz unverständlich, wenn wir uns nicht erinnern müßten, mit welcher Begeisterung man damals das Schicksal der armen Griseldis las, jener rührenden Dulderin, die gerade so zwecklos von ihrem Gemahl gequält wurde, der sie in ähnlicher Werbung wie Lacy seine Peggy aus niederem Stande zu seiner Gemahlin erhoben hatte. Petrarca hatte Recht behalten, als er das Werk seines Freundes Boccaccio mit den Worten kritisierte: «Das wird nie jemand mit trocknem Auge lesen können». In Frankreich rief es schon 1393 ein Drama ins Leben, das der Dichter der Beachtung verheirateter Frauen ans Herz legt.[1]) In England hatte Chaucers liebliche Nachbildung besonders dazu gewirkt, in Ballade- und Prosaerzählung die Geschichte der «Patient Grissel» aller Welt lieb und vertraut zu machen, und wenn uns auch erst aus dem Ende der 90er Jahre ein Drama, das gemeinsame Werk dreier Zeitgenossen Shakespeares, Dekker, Chettle und Houghton, erhalten ist, so sehen wir doch in der besprochenen Szene des Green'schen Stückes, wie man solche Prüfungen der Unschuldigen bewunderte. Griseldis war so recht eigentlich das Frauenideal der englischen Hochrenaissance: die Frau, die durch Schmerzen und Unrecht, das ihr von dem Geliebten angetan wird, nicht einen Augenblick in ihrer Liebe wankend wird, der Liebe, die alles trägt und alles duldet -- und alles ver-

[1]) Creizenach a. a. O. I, p. 363.

zeiht. Von dieser Gesinnung war schon Greens Dorothy; solche Frauen behandelt er auch mit Vorliebe in seinen Novellen. Dieser Typus steht aber auch als höchster in Shakespeares Gunst: In unerschütterlicher Treue folgt Julia unerkannt dem treulosen Proteus und ist sofort bereit alles zu verzeihen, als er sich zu ihr wendet; Desdemonas Liebe treibt sie zu einer letzten Lüge auf dem Totenbette; mit welchem Heroismus im Dulden erträgt Helena in «All's well that ends well» Verachtung und Abneigung ihres Gatten, bis sie sie zu überwinden weiß, und Imogen duldet alles tiefste Ungemach für ihre Liebe, trotzdem sie an die Untreue ihres Gatten glauben muß.

Petrarca schreibt an Boccaccio, ein Veroneser habe ihm gesagt, nie habe es eine Frau wie Griseldis gegeben, und nie werde es eine solche geben. Die Dramatiker der englischen Hochrenaissance aber stellen diese ideale Forderung an ihre Frauen immer wieder. Das Gegenteil, daß eine Frau, wenn sie die Unwürdigkeit des Geliebten eingesehen hat, ihn nun ihrerseits mit stolzer Verachtung straft, ist äußerst selten. Eine einzige Komödie jener Zeit «Fair Em» wird durch die Ausnahmestellung, die sie ihren Frauen gibt, bedeutsam. Das Lustspiel, — man hat auch dies Shakespeare zuschreiben wollen — ist ein höchst mittelmäßiges Stück, zwei Handlungen sind darin mit einem selbst für jene Tage großen Ungeschick zusammengestellt, ohne verbunden zu sein: die Erlebnisse der schönen Müllerstochter Em und die Liebesabenteuer Wilhelms des Eroberers. Fair Em selbst hat ein paar graziöse Züge, die ihr ein individuelles Gepräge geben, sie stellt sich stumm und blind, um den Nachstellungen unliebsamer Freier zu entgehen.[1]) Fair Ems Geliebter aber läßt sich selbst täuschen, verläßt sie sofort, um sich einer anderen Frau zuzuwenden. Und nun geschieht das Unerwartete, trotzdem er reumütig zu ihr zurückkehrt, weist ihn Em in einer hübschen, stolzen Rede ab, und als er sich nach Elnor, seiner Ersatzgeliebten umsieht, bedankt sich auch diese schönstens für ihn, so daß er der Liebe zu entsagen beschließt, «weil die Trauben für ihn zu sauer sind». Vielleicht hat dem unbekannten Dichter hier eine Novelle aus Painters «Pallace of Pleasure»[2]) vorgeschwebt, wo auch eine Frau den unwürdigen Geliebten, obgleich das Gesetz ihn ihr zuspricht, «utterly refuses», und ihren Entschluß in einer langen erbaulichen Rede begründet.

---

[1]) Dies Motiv entstammt der italienischen Komödie, wo die Liebhaberin häufig Besessenheit heuchelt, um eine verhaßte Heirat zu vermeiden.

[2]) vol. II, nov. 32.

Green ragt, gerade was die Schilderung der Frau betrifft, weit über die andern, allerdings etwas ältern Vorgänger Shakespeares, über Kyd und Peele, hinaus. Peele besonders ist in der Charakteristik sehr schwach, eine Frau, wie er sie in der Königin Elenore in «Edward I» schildert, wird zu einem ganz unmöglichen Monstrum. In einigen Szenen anfangs tritt sie uns ganz lebensvoll als die verwöhnte kapriziöse Fürstin entgegen; um so mehr sind die weiteren Grausamkeiten zwecklos und in ihrem Charakter nicht motiviert. Anderseits ist er in seinem besten Stücke «David and Bethsabe» jedem psychologischen Problem bei der dramatisch wohl verlockenden Gestalt der Bethsabe aus dem Wege gegangen. Urias Weib geht getreu der Quelle, der Bibel, ohne den geringsten Widerstand über in des Königs Hand, aber auch ohne besondere Lust und Eitelkeit, sie ist dem König später treu und freundlich, in das Schicksal ihres Gatten Urias wird sie gar nicht verflochten. Am anmutigsten ist ihm die Gestalt der Oenone in «The Arraignement of Paris» geraten. Paris geliebte Hirtin, mit der er glücklich ist, bis er Venus' Preis erhält, wirkt allerdings in erster Linie durch die schönen lyrischen Liebes- und Klagelieder, die ihr in den Mund gelegt sind.

An Fähigkeit der Charakterzeichnung übertrifft Thomas Kyd Peele um ein beträchtliches, wenn wir diese von der jüngsten Forschung geschaffene Größe nun als eine feste annehmen dürfen. Sowohl Belimperia in «The Spanish Tragedy», wie Perseda in «Soliman and Perseda» sind Gestalten, die, wenn sie auch in Zartheit der Zeichnung nicht an die Green'schen heranreichen, doch bemerkenswerte Typen der vor-Shakespeare'schen Frauen sind. Belimperia gehört zu den Liebenden, die von der größten Leidenschaft ihres Lebens gerade in einem Augenblick ergriffen werden, wo eine andere Liebe oder ein Schmerz um diese ihre Liebe sie noch erfüllt. Ebenso wie Gismond in dem klassizistischen Juristenstück mitten in ihrer Trauer um den ersten Gatten von der Liebe zu Guiscard ergriffen wird, so ist auch Belimperia eben durch die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten auf das höchste betrübt, als die neue Liebe zu Horatio, dem Freunde des Andrea, der ihr seinen Tod meldet, sie erfaßt. Shakespeare hat uns dann einen ähnlichen Fall in Romeo gezeigt, wo es nicht der Schmerz um den Tod, sondern um unerwiderte Liebe zu Rosalind ist, der seine Seele so besonders empfänglich für das Erwachen seiner großen Leidenschaft macht. Einer wirklichen seelischen Vertiefung seiner Frauen ist Kyd noch nicht fähig; Belimperia tritt weit zurück hinter den alten Hieronimo, den Vater Ho-

ratios, bei dem das innere Schwanken und Selbstanfeuern zur Rache für seinen ermordeten Sohn als psychologische Schilderung wirksam hervortritt. Bei Perseda hat der Dichter zwar anfangs durch das Motiv, daß Perseda durch ihre Eifersucht alles spätere Unheil heraufbeschwört, einen inneren Konflikt möglich gemacht, ihn aber später gar nicht ausgenutzt. Dafür hat er aber als Folie und Gegenstück der Perseda eine zweite Frau Lucina geschaffen, die in ähnliche Lage wie jene kommt und durch die rohen Instinkte, nach denen sie durchweg handelt, der Heldin edle heroische Gestalt glücklich heraushebt.

Alle diese Frauengestalten gehören einem gemeinsamen Typus an, den wir von der Novelle beeinflußt und von ihr abgeleitet fanden. Daneben aber harrte noch eine andere Frauengattung von ganz anderer Geistesart ihrer künstlerischen Vollendung. Es sind dies die Frauen von gewaltsam mächtigem Charakter, deren Leidenschaften wie ihre Stellung sie mit den politischen Ereignissen verwickeln, deren Handlungen daher hinausgerückt werden über die Sphäre der Liebe und Treue zum Geliebten, welche die einzig treibenden Motive für alle Novellenfrauengestalten waren. Jenen Typus, der Seneca entlehnt ist, sahen wir naturgemäß auch zuerst im klassischen Drama auftreten, eine Tat aus widernatürlicher Leidenschaft begangen, ist das Merkmal ihres Charakters. Videna in «Gorboduc» mordet den eigenen Sohn; wie Phädra aus Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytus, seinen Tod veranlaßt, so wird Videna durch Sohneshaß zum Morde getrieben. Stärker noch als Phädra hat die Gestalt der Clytemnestra auf das Renaissancedrama gewirkt. Das Tragische in dieser Ehebrecherin auf dem Throne, das so viele der antiken Dichter angeregt hatte, leuchtete auch den englischen Dramatikern früh ein. Wir sahen jenen ersten unbeholfenen Versuch des Volksdramas sich hiermit ohne Hilfe des antiken Stils abfinden, im «Horestes». Zwanzig Jahre später, 1587, führten die klassizistischen Juristen ein englisches Ebenbild der Griechenfürstin, Guenevora, die Gemahlin König Arthurs in der Tragödie «The Misfortunes of Arthur» auf der Bühne ein. Aber auch hier, trotzdem der Dichter[1]) mit dem ganzen Rüstzeug Seneca'scher Charakterzeichnung vor ging, ist die Gestalt matt und schwächlich geworden. Einmal beging Hughes denselben technischen Fehler, der auch die Wirkung des sonst so bedeutenden Dramas

---

[1]) Der Verfasser des Dramas ist Thomas Hughes, während vier andere, darunter Francis Bacon, bei dem Nebenwerke, den Dumb-Shaws und Prolog, halfen.

«Edward III» abschwächt: ebenso wie die Gräfin Salisbury hier nur in den beiden ersten Akten des Dramas erscheint, so tritt Guenevora gar nur in dem ersten auf; dann verschwindet sie vollständig aus dem Interessenkreis des Zuschauers, so daß hier, wie in «Edward III», die übrigen Akte mit den Kriegsfahrten der Könige ausgefüllt, ganz für sich stehen. Dann aber macht der Dichter Guenevora zu einer sentimentalen Büßerin, aus Furcht vor dem Herannahen des betrogenen Gatten. In der ersten Szene allerdings beschließt sie Arthur zu töten. Darauf aber von Gewissensbissen gequält, zieht sie es vor, in ein Kloster zu gehen und läßt sich durch keine Bitten und Vernunftgründe ihres Geliebten und Stiefsohnes Mordred davon abbringen.

Eine wirklich innere Vertiefung einer solchen Frauenseele war erst dem größten unter den Dramatikern der vor-Shakespeare'schen Periode, war Christopher Marlowe vorbehalten. Marlowe ist eine gewaltsame, durchaus männliche Natur, das Übermenschliche, die ungeheueren Dimensionen im Menschengeiste zogen ihn an. Sei es, daß er den asiatischen Eroberer Tamburlaine, sei es, daß er den himmelstürmenden Zauberer Faustus, sei es, daß er die blutigen Mörder der Bartholomäusnacht oder den unheimlichen Wüterich und Menschheitsfeind, den Juden von Malta, schildert. In diesen Dramen ist der Raum, den er den Frauen einräumt, meist ganz untergeordnet. In Marlowes Werken, die in allem das äußerste Widerspiel zu Lyly zeigen, ist auch die Zahl der Frauen sehr klein. Im «Faustus» haben die Frauen nur Statistenrollen, außer etwa der Duchess of Vanhald, die von dem Zauberer Trauben im Winter verlangt und dies Gelüste befriedigt erhält. Zenokrate, die Gattin Tamburlaines, ist wohl eine liebliche Gestalt, inmitten all der Bluttaten dieses Stückes, aber sie ist doch nur da, um die eine weiche menschliche Seite des Eroberers, die Liebe zum Weibe, zur Schönheit, zu verkörpern: welch einen inneren Schatz muß dieser Titan in sich tragen, wenn eine so liebenswerte Frau, wie Zenokrate, Unrecht, das sie selbst von ihm erlitten, all den Greuel, der ihr so innerlich zuwider ist, überwindet, und den Mann so abgöttisch liebt, daß selbst der tiefe Seelenschmerz, den die Zerstörung ihrer Heimat ihr bereitet, sie ihm nicht abwendet. Abigail, die Tochter des Juden von Malta scheint dem entgegengesetzten Zwecke zu dienen wie Zenokrate. Wir sehen mit Schrecken, wie der Teufel in Barrabas immer mehr erwacht, wenn er selbst die Tochter, die er anfangs mit der ganzen jüdischen Vaterliebe liebt, zuletzt innerlich und äußerlich dem Verderben preis gibt. Aber erst in «The Massacre of Paris» sehen wir eine Frau, die um

ihrer selbst willen geschaffen ist: die Königin Katharina, wie sie dem haßerfüllten Auge des Engländers erschien, der als Kind selbst noch die schaudervollen Ereignisse jener Mordnacht mit erlebt hatte. Das Stück steht künstlerisch nicht sehr hoch, das Interesse liegt in erster Linie im Stoffe, der Behandlung zeitgenössischer Ereignisse, um die die Legende gleich ihr romantisches Gespinnst gelegt hat. Aber Katharina ist das erste jener gewaltigen Weiber, die es an zügelloser Leidenschaft und skrupellosen Taten dem Manne gleich tun wollen, und die doch im tiefsten Innern die Liebe zum Manne, dem sie als Vorbild nacheifern, antreibt. Die Liebe Katharinas zu Guise ist nur angedeutet, erst aus dem Schmerzensausbruch an Guises Leiche erhalten wir vollen Einblick in ihre Seele, die nur für ihn gelebt und gehandelt hat.

Mit ganz anderem künstlerischen Können hat Marlowe die Königin Isabella in seinem Meisterwerk «Edward II» geschildert, hier hat er bewiesen, daß er auch auf diesem Gebiete ein Bahnbrecher war, denn zum ersten Male sehen wir hier auf der Bühne die innere Entwickelung einer Frauenseele. Isabella ist anfangs nur liebende Gattin, die alles tun möchte und tut, um sich Edwards Liebe zu erhalten. Aber diese ihre Liebe und ihr Stolz werden unaufhörlich gekränkt durch die rohe gedankenlose Art, wie sie sich einem Günstling hintangesetzt sieht, den Edward vor ihren Augen mit widerlicher Zärtlichkeit behandelt. Den ersten falschen, aber sehr verzeihlichen Schritt tut Isabella, als sie sich mit den Baronen verbindet, um die Verbannung des Günstlings Gavestone zu erwirken. Aber ihre Hoffnung, sich nun den König zurückzugewinnen, ist umsonst; im Gegenteil, er stellt ihr als Bedingung der Wiederaufnahme in seine Liebe die Rückberufung Gavestones. Die Königin ist in Verzweiflung, die Barone wollen nicht, da versucht sie es, den Anführer, den jungen Mortimer, persönlich zu gewinnen, sie bittet ihn, zu einem Gespräch unter vier Augen und die übrigen Barone beobachten die beiden und sehen bald, daß die Königin Mortimer umstimmen wird: «She smiles, now for my life his mind is changed» ruft Warwick aus.

Das ist der Übergang[1]): durch ihre persönlichen Reize hat sie Mortimer gewonnen, ihren Willen zu tun. Beim König nützt das

[1]) Ward, A History of Dramatic Poetry 2 Vol. I, p. 352 sagt unbegreiflicher Weise: «in the character of the Queen alone I miss any indication of the transition from her faithful but despairing attachment to the King to a guilty love for Mortimer». Es muß ihm diese Szene (I sc. 4) ganz entgangen sein, die doch deutlich den Übergang vorbereitet.

nichts, er leidet sogar, daß der Günstling die Königin verhöhnt. Das treibt sie nun ganz in die Arme Mortimers; einmal auf dieser schiefen Ebene angelangt, muß sie dem ehrgeizigen Streber nach der Krone ganz zu willen sein. So hilft die Ehebrecherin dazu, den früher geliebten Gemahl abzusetzen, ja selbst in seinen Tod, den Mortimer als notweneig hinstellt, muß sie willigen. Wer hätte je vor Marlowe gewagt, so in eine Frauenseele hineinzusehen.

Dies eine Beispiel zeigt, daß, wenn der Lebensfaden dieses gewaltigen Geistes nicht so früh durchschnitten wäre, er auch in der Schilderung der Frauen ganz großes hätte leisten können; nun trat auch dieses Erbe der junge Shakespeare an. Er wie alle anderen Dichter jener Epoche standen unter dem Banne von Marlowe, alle suchten sie mit seiner «mighty line» zu wetteifern. An blutdürstiger Leidenschaft übertrifft Tamora in «Titus Andronicus» noch die Königin Katharina; ebenso wie diese wird auch Tamora durch ihre Liebe zu dem Mohren zu ihren Untaten angestachelt. Margaretha in «Henry VI» zeigt manche Züge der Ähnlichkeit mit Isabella. Allerdings ist die chronologische Frage der Priorität dieser Stücke eine offene. Margarethas Verhältnis zu Suffolk entspringt weit mehr als bei Isabella einem natürlichen Leichtsinn in ihrem Charakter; doch sucht auch sie in dem pfäffischen unmännlichen Wesen des Königs eine Entschuldigung für ihren Ehebruch. Wenn es bei der Margaretha in den 3 Teilen von «Henry VI» auch schwer zu entscheiden ist, wie weit Shakespeare hier einem älteren Stück gegenüber originell ist, so hat sich diese Gestalt doch in «Richard III» zu einer Schöpfung ausgewachsen, wie sie nur Shakespeares Geist entspringen konnte. Die unheimlich düstere Fluchgöttin, die wie Richards böser Geist in dem Drama ihr Wesen treibt, zeigt uns den Meister schon frei von jeder Beeinflussung, auf Bahnen wandeln, die allen anderen verschlossen waren.

Wenn aber selbst Shakespeare den Zauber von Marlowes Gestalten empfand, wie viel mehr mußten die anderen Zeitgenossen ihm unterliegen, alle suchten sie gleiche Wesen zu schaffen. Peeles verunglückte Königin Elenore in «Edward I» ist ein Beispiel dafür, aber selbst Green, dieser unruhige ehrgeizige Kopf wollte, auch wenn er seinem ganzen Wesen Gewalt antun mußte, nicht hinter Marlowe zurückbleiben. So hat auch er einmal den Versuch gemacht, eine Teufelin zu schildern, allerdings in einem Drama, das er mit Lodge gemeinsam schrieb, so daß wir nicht wissen können, wieviel davon auf den Mitarbeiter fällt. Es ist dies Alvida in «A

Looking Glass for London», die mit lächelndem Leichtsinn dem lüsternen Wunsche Ramnis', des Königs von Niniveh, nachgibt, und dann vor seinen Augen, um ihm einen Gefallen zu tun, ihren Gatten, den König von Paphlagonien verräterisch vergiftet.

Neben solchen Nachahmungen, die weit hinter Marlowe zurückstehen, findet dieser Frauentypus in einer Gattung des Dramas Aufnahme, die gerade, weil sie lange nur ein geduldeter Gast unter der stolzen Schaar der Staatstragödien war, ein besonderes Interesse verdient: der bürgerlichen Tragödie. Schon in dieser frühen Periode, vor 1592, setzt diese Dramengattung mit einem Meisterwerk ein, mit «Arden of Feversham». Es verhält sich leider der Frage nach seinem Verfasser gegenüber ganz spröde[1]; denn daß Shakespeare irgend eine Hand daran gehabt haben sollte, ist dem inneren Wesen des Stückes nach ganz ausgeschlossen. Im Mittelpunkte der Handlung steht eine Frau, Alice Arden, die bürgerliche Clytemnestra hat Symonds sie genannt; wie diese wird sie zum Gattenmorde durch eine verbrecherische Liebe getrieben. Aber der Dichter läßt uns hier in alle Falten der Seele einer von einer völlig kopflosen Leidenschaft besessenen Frau schauen. Der Gegenstand dieser Liebe ist ein elender, jeder besseren Regung unfähiger Mensch, der auch als äußerlich unansehnlich und von niederer Abkunft geschildert wird, der sie nur um des Reichtums ihres Gatten willen liebt und daher bereit ist, sie jeden Augenblick zu opfern. Aber gerade dies erhöht das Rätselhafte einer solchen Frauenseele. So wird schon Ägistes als weit hinter Agamemnon stehend vom Dichter geschildert; verabscheuungswürdig auch äußerlich erscheint der Mohr, den Tamora liebt. Und wie vergleicht Hamlet der Mutter gegenüber des alten Königs göttergleiches Bild mit ihrem jetzigen Gatten «like a mildewed ear blasted his wholesome brother». Wir sehen Alice gleich zu Beginn in diesen tollen Liebesbund verstrickt; wie hypnotisiert erscheint sie von dem einen Gedanken, sich völlig frei zu machen, den Gatten aus dem Wege zu räumen, um Mosbie anzugehören. Trotzdem sie unermüdlich ist, neue Mittel zu erfinden, um diesen ihren Vorsatz zu erreichen, haben wir doch nicht die Vorstellung, hier eine ganz verhärtete Teufelin vor uns zu haben, der Morden und Grausamkeit an sich ein Vergnügen wäre, wie etwa der Königin Katharina; ja einmal scheint ihr guter Engel zu siegen, sie will mit Mosbie brechen, aber ein schlaues Manöver seinerseits, daß er nicht bittet, sondern sie schmäht und

---

[1]) Doch vgl. jetzt C. Crawford, Jahrbuch XXXIX, 74.

sich von ihr wendet, bringt sie sofort zu seinen Füßen. Gerade weil die Leidenschaft zu dem Elenden so unbegreiflich ist, bleibt unser Interesse für diese Nachtwandlerin auf dem Wege des Bösen so rege; alle anderen handeln aus egoistischen Nebenabsichten, sie allein wie im Banne eines Zaubers, es begleitet uns immer die Hoffnung, daß irgend etwas diesen Zauber brechen und sie wieder die alte werden könnte. Vor dem Leichnam ihres Gatten wirft sie sich von Tränen überflutet mit Worten tiefster Reue zu Boden, in dem Augenblicke als Mosbie erscheint, springt sie auf «Bist du da, dann weine wer will, ich hab meinen Wunsch und bin in deinem Anblick glücklich». Erst die sichere Aussicht auf den Tod reißt ihr den Schleier von den Augen, nun kann sie frei sehen, was sie getan; darum berührt auch ihre Reue nicht konventionell, sondern birgt die menschliche Versöhnung mit diesem Charakter.

Das bürgerliche Drama hat dann unter den Zeitgenossen Shakespeares noch eine Reihe höchst wertvoller Werke aufzuweisen, die jedes für sich lebendig vertiefte Frauencharaktere zeigen, so Mrs. Frankfurt in «A Women killed with Kindness», wo der Schwerpunkt des Interesses in dem Läuterungsprozeß der Ehebrecherin liegt; dann Anne Saunders in «A Warning of Fair Women», die ein schwankes Rohr für den Willen anderer ist und unter dem Einfluß solch fremden Willens zu Mord und Verderben geführt wird.

S h a k e s p e a r e selbst aber, der sonst alle Keime, die er lebensfähig im Drama vorfand, pflegte, ist an diesem, dem b ü r g e r l i c h e n D r a m a, achtlos v o r ü b e r g e g a n g e n. Ihm war die Sphäre, die kleinen Dimensionen, in denen sich die Leidenschaften hier abspielen müssen, unsympathisch, er braucht für seine Tragödie der Menschheit den Blick von den Höhen, den großen Hintergrund weithin wirkender Ereignisse.

Was er selbst geschaffen, wie sein genialer Blick die Frauenseele durchdrungen und sie ganz weiblich und rein menschlich nachgebildet, gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Abhandlung.

Aber an der Schwelle des hohen Hauses, das er zum Ruhme seines Volkes und der Welt zum Genuß errichtet, möge noch eine der edelsten Frauengestalten die er geschaffen mit dem Werke eines unbekannten Vorgängers in Vergleich gezogen werden: C o r d e l i a, die liebliche Tochter des armen, großen, unglücklichen Lear. Das alte Stück, «K i n g L e i r», das Shakespeare als Quelle für seine herrliche Tragödie benutzte, versinkt wohl in nichts, wenn man es dem Strahlenkreise des großen Werkes zu nahe bringt, doch ist es durchaus nicht ohne Verdienst. Wenn wir zurückblicken auf die Entwickelungs-

reihe der Frauengestalten, wie wir sie bisher verfolgt haben, so ist der Platz, den Cordella im alten «Leir» einnimmt, gewiß ein hervorragender. Den alten Dichter hat das märchenhafte im Stoff der Chronik besonders angezogen, darum wird der Entschluß des alten Königs, sein Reich zu teilen, weit ausgeführt, wir sollen den Eigensinn des Königs verstehen, darum wird der Stolz der Tochter und der Zorn des Alten besser motiviert; sie weist den Freier, den der Vater ihr aufdrängen möchte, zurück, das macht ihn so wild und unversöhnlich. Als Verstoßene irrt Cordella dann nach Weise der romantischen Frauen im Walde umher und trifft den als Pilger verkleideten König von Frankreich, der mit Staunen hier der Frau begegnet, zu der er als Freier zieht; ihm erklärt sie mit gleichem Stolze, daß sie lieber von ihrer Hände Arbeit leben, als einem aufgezwungenen Freier folgen würde. Ein Glück für sie, daß der Pilger, in den sie sich verliebt, eben der König von Frankreich ist. Später treffen wir sie krank vor Sehnsucht nach dem Vater und der Heimat, so daß ihr Gatte keinen anderen Rat weiß, als sie nach England zu führen, und dort angekommen nimmt sie mit Vergnügen den Vorschlag des Lustigen Rates Mumfort an, ein Stück als Bäuerin verkleidet zu Fuße zu wandern. Die Freude am Wandern gibt ihren Wangen die Farbe wieder, mit offenen Augen schaut sie sich das Treiben der Landleute an und zieht ihre Schlüsse daraus. Als sie dann die zwei alten armen Greise, ihren grausam verstoßenen Vater und seinen ebenso hinfälligen Begleiter kommen sieht, da verbietet sie, noch ehe sie ihn erkennt, dem übermütigen Mumfort, die armen Alten zu necken, und wie sie den Vater erkennt, hat Mitleid und Liebe keine Grenzen; warm und schön ist die Erkennungsszene, man muß nur den überirdischen Zauber der Shakespeare'schen vergessen können. Die ganze Gestalt ist eingehend und mit sichtlicher Liebe ausgemalt, eine ganze Reihe Szenen sind ihr gewidmet.

Und Shakespeare? Er hat verschiedene Charaktere und Einzelzüge des alten Stückes übernommen, ohne wesentliche Änderung; die beiden bösen Schwestern hat schon das alte Stück in gleichen Umrissen, warum konnte er diese hübsch und fein ausgearbeitete Cordella des alten Stückes gar nicht brauchen? Sein Thema war die große Menschenschicksalstragödie des Lear; ihm war der alte Märchenstoff so nebensächlich, daß er die sieben ausführlichen Eingangsszenen der Quelle in eine zusammenstrich und sich keinen Augenblick mit einer Motivierung von Cordelias Verstoßung aufhielt, sie verschwindet für uns anfangs fast ganz; denn er hatte sie für

etwas ganz anderes aufbewahrt, als nur die liebevolle und liebe
werte Tochter wie im alten Stücke zu sein, die den Sieg des gu
herbeiführt; für Shakespeare ist sie der Inbegriff alles Schönen, Hol
und Reinen, das das grausame Schicksal zertritt. Nicht nur «au
das Schöne muß sterben», heißt es bei ihm, sondern «gerade «
Schöne muß sterben»; darum ist der Sonnenmorgen nach der Stur
nacht, an dem Cordelia am Lager ihres Vaters erscheint, so übe
irdisch schön und lieblich, weil es der letzte vor dem Chaos i
Nie hat selbst Shakespeare es wieder vermocht mit so wenig Striche
das köstlichste der Menschenseele zu zeichnen, wie diese kurze Lich
erscheinung Cordelias, eine Offenbarung des höchsten Menschengeniu

---

Berichtigung.

Lies p. 7 dedidit statt dedidid;
p. 21 Dictys statt Dyctis;
p. 25 Anmerkung 1, Filocopo statt Filostrato;
p. 30 „ 1, 1632 statt 1832.

Der dritte Band von Creizenachs Geschichte des Dramas kam mir erst während des Druckes der vorliegenden Abhandlung zur Hand und konnte daher nicht mehr benutzt werden.

Shakespeare und die Waidmannskunst.

Von

Heinrich Loewe-Zerbst.

Kein geringerer als Dr. Johnson, der Lexikograph, sagt: He that will understand Shakespeare must not be content to study him in the closet, he must look for his meaning sometimes among the sports of the field.

Dieser Mahnung folgend, wollen wir uns aus der Stille des Studierzimmers ins Jagdrevier hinausbegeben, wir wollen den Dichter Shakespeare begleiten und ihn in seinem Verhältnis zur Waidmannskunst kennen lernen, indem wir seine Werke autobiographisch deuten.

Die englischen Autoren Lascelles und Harting, Rushton und zuletzt Madden (The Diary of Master William Silence, 1897) haben zwar einzelne Zweige jener Kunst, für welche wir Shakespeare in Anspruch nehmen wollen, eingehend in diesem Sinne behandelt, aber an einer zusammenfassenden Darstellung hat es auch in England bis jetzt noch gefehlt. In Deutschland ist man über Andeutungen, so Elze, p. 123, und eine Zitatsammlung (H. v. Oe., Bilder aus dem Jägerleben, Jahrb. XXX 1892) nicht eben hinausgekommen.

Etwa 400 Stellen[1]), die sich mit der Jagd befassen, finden sich in Shakespeares Werken. Und zwar fehlen sie in keinem seiner Dramen, ebensowenig wie in seinen epischen Gedichten und in den Sonetten. Die meisten Anspielungen enthalten «Cymbeline» und «The Merry Wives of Windsor». Das erklärt sich aus der Natur dieser Dramen; das erstere ist zum Teil ein echtes Jägerstück, das zweite hätte in Shakespeares Tagen auf dem Theaterzettel die Weisung enthalten

---

[1]) Die Zahlen der nachstehenden Zitate beziehen sich, sofern nicht einzelne Wörter gemeint sind, auf den Anfang der Sätze.

müssen «Zeit: Die Gegenwart». Eine ausführliche Jagdsch
verlangte auch der Stoff von «Venus and Adonis».

Wenn wir nun auf Grund des so gewonnenen Mater
Waidmannskunst Shakespeares dartun wollen, so müssen wi
folgende Hauptpunkte festhalten: Seine Kenntnis der Jagdti
des Jagdgeländes, der Jagdwaffen und Jagdgeräte, der als Jagd
dienenden Hunde und Falken, der Jagdarten und Jagdgeb
sowie endlich die Auffassung des Dichters von der Waidmanı
überhaupt.

Vorweg bemerkt mag erst noch werden, daß, obwohl w
die Jagdverhältnisse zur Zeit Shakespeares vor Augen halten m
ja obgleich die Zeit, in der seine Stücke spielen, vielfach weit
vor ihm liegt — nur die «Merry Wives of Windsor» machen eine
nahme — in seinen Bildern und Gleichnissen ein reiches Maß von
enthalten ist, was dem Waidwerke ewig anhaften wird, was uns
Dichter auch für heutige Verhältnisse menschlich näher bring
daß wir Waidleute ihn voll und ganz zu den unsern *zäh*
dürfen.

Wenn wir von den Fabeltieren Leviathan (Mids. II, 1, 1
Greif (Mids. II, 1, 233) und Phönix (Tim. II, 1, 32) absehen, so n
der Dichter den Löwen als das edelste Raubwild, im Gegensatz
jedem anderen Wilde (Tw. III, 1, 139; H 4 A I, 3, 197; H 6 C
1, 13; H 6 C II, 2, 11; H 8 III, 2, 6; Cor. I, 1, 174; Cor. I,
239; Tit. IV, 2, 136; Caes. I, 3, 106; Caes. II, 1, 206; Lr. III,
97; Oth. II, 3, 273; Cymb. V, 3, 37; Ven. 883); ihm schließen sic
an der Tiger (H 6 C I, 4, 154; R 3 II, 3, 50; Mcb. III, 4, 99; Hm
II, 2, 472), der Panther (Tit. I, 1, 492; Tit. II, 2, 21; Tit. II, 3, 194
und der Leopard (Troil. III, 2, 200). Das waren für ihn natürlicl
Schultiere, so wie der Elefant (Caes. II, 1, 203) und das Rhinozeros
(Macb. III, 4, 99). Das Bemerkenswerteste ist dabei nur, wie Shakespeare bei der Lektüre die Tiergestalten charakteristisch in Bezug
auf Bewegung und Benehmen auffaßte.

Eine persönliche Bekanntschaft müssen wir dem Dichter zutrauen in Betreff des Bären (Merch. II, 1, 27; Wint. III, 3, 133;
Wint. IV, 4, 831; H 6 C II, 1, 13; Cor. I, 3, 34; Cor. II, 1, 6;
Tim. III, 3, 105; Caes. II, 1, 203; Lr. II, 4, 7; Ven. 883), wobei freilich zu unterscheiden ist zwischen dem in Freiheit lebenden Waldbären (H 6 C II, 2, 13) — auch der russische Bär wird (Mcb. III, 4,
100) erwähnt — und dem im Zwinger gehaltenen, halbzahmen Bären,
der zur Bärenhetze diente, wovon weiter unten die Rede sein wird.

Was den Wolf betrifft, so erwähnt Shakespeare ausdrücklich auch irländische Wölfe (As. V, 2, 118); der letzte schottische Wolf ist ja erst vor wenig mehr als 200 Jahren gestreckt worden.

Wohl bekannt zeigt sich Shakespeare mit dem Fuchse (All's. II, 1, 73; Tw. II, 5, 133; H 4 A III, 3, 127; H 4 A V, 2, 9; H 8 I, 1, 158; Troil. III, 2, 200; Cor. I, 1, 172; Hml. III, 2, 85; Lr. I, 4, 340; Lr. III, 4, 95; Lr. III, 7, 27; Lr. V, 2, 22; Cymb. III, 3, 39; Ven. 673); daß er dessen Eigenschaften aus eigenster Erfahrung schildert, geht aus H 6 C IV, 7, 25 hervor, wo Gloucester sagt:

> But when the fox hath once got in his nose,
> He'll soon find means to make the body follow.

Von Haarraubzeug nennt er noch die Wildkatze (Merch. II, 5, 47 und Oth. II, 1, 110). Ferner sei hier, der Vollständigkeit wegen (Lr. V, 1, 55), auf die giftige Natter, d. h. die Kreuzotter verwiesen, die dem Jäger und dem Hunde gefährlich werden kann.

Einen breiten Raum nimmt, um zu dem Nutzwilde überzugehen, das Rotwild bei Shakespeare ein. Wir finden den Hirsch (Tit. I, 1, 492), den stärksten Hirsch (Tw. I, 1, 16), wie den Schneider (As. III, 3, 57 und H 6 A IV, 2, 45), das Alttier oder Rottier (All's. I, 1 102; Troil. III, 2, 200; Caes. I, 3, 104), sogar ein weißes Alttier (Lucr. 542), Britanniens Hirsche (Cymb. V, 3, 24), den Windsorhirsch (Wiv. V, 5, 13). Englisches Wild (H 6 A IV, 2, 45) zieht zur Abendäsung (LLL. I, 1, 228), ja es schält in böser Winterszeit (Ant. I, 4, 65). Der Hirsch steht in der Dickung (Troil. II, 3, 269), das Wild sichert (Lucr. 1149), die Hunde (Tw. I, 1, 21) kommen auf die Fährte (Hml. II, 2, 46) des flüchtig gewordenen Wildes (Cymb. II, 4, 27 und Cymb. III, 3, 98), das Wild überfällt das Gatter (Err. II, 1, 100), das angeschweißte Stück tut sich ab (LLL. V, 1, 85 und As. II, 1, 33) und schiebt sich ein (Tit. II, 3, 278), um dann zu verenden.

Vornehmliche Erwähnung verdient die Brunft (Wiv. V, 5, 15), der Brunfthirsch (As. III, 2, 107) und die kämpfenden Hirsche (All's. I, 3, 57), welche abgebrunftet (Wiv. V, 5, 15), kein feistes Wild (H 4 A V, 4, 107) und zur Wildbretpastete (Wiv. I, 1, 202) nicht mehr geeignet sind.

Das am Wedel (Wiv. V, 5, 18) kenntliche Damwild findet bei Shakespeare weniger Beachtung, wenngleich es ihm leicht fällt, einen Damhirsch (LLL. IV, 2, 10 und 58) seinem Alter nach richtig anzusprechen. Poor dappled fools, arme gescheckte Narren, nennt er später (As you like it II, 1, 22) diese «Bürger des Waldes».

Vom Reh (Ven. 676), von flüchtigen Reben (LLL. V, von Ricke und Kalb (Ven. 874), ja vom Treiben des Bock 561) — eigentlich scheint das Umgekehrte stattzufinden — jungen Shakespeare zu lesen.

Mit großer Liebe hat der Dichter das ritterliche Schwa gezeichnet; der Keiler (Shr. I, 2, 203; R 3 III, 2, 11; R 3 28; Tit. IV, 2, 138; Ven. 409; Ven. 883; Ven. 899) geht zu S (R 3 V, 2, 7), er bricht (Tim. V, 1, 166), er wird abgefanger 613). Seine Beschreibung (Ven. 619 fg; 625 fg; 711 fg; 901 meisterhaft, und von ganz besonderem Interesse ist die Erwä des deutschen Keilers, feist von der Eichelmast (Cymb. II, 5

Das Allerweltswild, der Hase, der Hase mit dem feigen H (Tw. III, 4, 420; Troil. II, 2, 47; Troil. III, 2, 95) findet weiter wähnung und richtige Beschreibung (H 4 A I, 3, 197; H 6 C 129; Cor. I, 1, 172; Cor. I, 8, 6; Rom. II, 4, 138; Mcb. I, 2, Cymb. IV, 4, 36; Ven. 673 fg); auch mag ausdrücklich noch seine Jagd in einem späteren Abschnitte hingewiesen sein.

Des an den Hinterläufen (H 4 A II, 4, 478) aufzuhängen Kaninchens und seiner Lebensweise wird As. III, 2, 357 und (IV, 5, 225 gedacht.

Ferner finden wir bei Shakespeare den Otter, die Fischott mit ihrer amphibienhaften Lebensweise (H 4 A III, 3, 142) und ei Bergziege (Cymb. IV, 4. 36).

Um das nutzbare Federwild hier gleich anzureihen, so b gegnen wir zunächst dem Rebhuhn (Ado II, 1, 155; H 6 B III, 191; Cymb. V, 3, 42), welches krank geschossen (H 4 A IV, 2, 16 sich in den Binsen drückt (Ado II, 1, 209).

Unserem Vogel mit dem langen Gesicht widmet auch Shakespeare die gebührende Aufmerksamkeit. Die Schnepfe, unsere Waldschnepfe, wird (Ado V, 1, 158; Tw. II, 5, 92; Tw. IV, 2, 63; Wint. IV, 3, 36) erwähnt, und da die Jäger damaliger Zeit noch keine Waffen besaßen, die geeignet gewesen wären, dieses Wild im Fluge mit einiger Sicherheit zu treffen, so mußte man sich mit der Schlinge, der Laufdohne (H 6 C I, 4, 61; Hml. I, 3, 115; Hml. V, 2, 313) begnügen. — Im Anschluß hieran sei auch der Fasan (Wint. IV, 4, 768) genannt.

Die Wasserjagd mit ihrem Wilde wird vertreten durch den Reiher (Hml. II, 2, 396), vornehmlich aber durch die Ente (H 4 A IV, 2, 21 und Ant. III, 10, 20), auf welch letzteres Bild wir als besonders malerisch ausdrücklich verweisen möchten; sodann durch die

Wildgans (Mids. III, 2, 19; H 4 A II, 4, 150; Lr. II, 4, 46). Dem schließt sich an der Schwan (Tit. IV, 2, 101) und die Seemöve (Tp. II, 2, 175). Außerdem wird noch mancher fremde Vogel vom Sturm verschlagen (Tit. V, 3, 67) und fällt auf benachbarten Teichen (Cymb. I, 4 97) ein; doch der Vogel schlägt auch bisweilen falsch ab (Shr. V, 2, 46).

An gefiedertem Raubzeuge begegnen wir dem Adler (Cor. III, 1, 137; Mcb. I, 2, 33; Cymb. V, 3, 37), dem Adler mit vollen Schwingen (Cymb. III, 3, 19), ferner dem Falken (Hml. II, 2, 396), dem Habicht (Ant. III, 13, 196) gut im Gefieder (H 4 A IV, 1, 97), endlich dem Geier (Caes. V, 1, 84) mit seinem Gewölle (Mcb. III, 4, 71) und dem Bussard (Shr. II, 1, 208).

An gemeinen Strauchrittern finden sich Rabe (H 6 C V, 6, 46; Troil. II, 3, 221; Tit. III, 1, 158; Caes. V, 1, 84), Krähe (Cor. III, 1, 137; Caes. V, 1, 84; Mcb. III, 2, 50; Cymb. I, 3, 15), Dohle (Tp. II, 1, 265; Mids. III, 2, 19; H 6 A II, 4, 16), Elster (H 6 C V, 6, 46), Häher (Tp. II, 2, 173; Shr. IV, 3, 177), sowie die Eule (Mcb. II, 4, 11; Mcb. IV, 2, 9; Cymb. III, 6, 94) mit ihrem Klageruf (Mcb. II, 4, 11).

Zwar nicht gerade jagdbar, aber jedem beobachtenden Jäger vertraut, sind die folgenden bei Shakespeare vorkommenden Vögel: Taube (Shr. II, 1, 208; Ant. III, 13, 196), Kuckuck (Lr. I, 4, 235; Ant. II, 6, 28), die Lerche, des Morgens Herold (Shr. IV, 3, 177; Troil. IV, 1, 9; Tit. III, 1, 158; Rom. III, 5, 6; Cymb. II, 3, 21; Cymb. III, 6, 94; Sonn. XXIX), der klagende Kiebitz (Err. IV, 2, 27) und der Kiebitz als Nestflüchter (Hml. V, 2, 193)[1]), der Weidensperling (Lr. I, 4, 235) und endlich der Zaunkönig (Mcb. IV, 2, 9) nebst dem gemeinen Spatz (Mcb. I, 2, 33).

In Summa, nach den naturgeschichtlichen Kenntnissen der damaligen Zeit zu urteilen, wir sehen dabei ab von der Fischotter und dem fabelhaften Fange des Einhorns, müssen wir gestehen, daß Shakespeare die Jagdtiere sehr wohl, und zwar aus eigener Erfahrung kannte, denn es ist ihm, wenigstens in den von uns angeführten Stellen, die sich auch nach der Konkordanz von Bartlett hie und da noch vermehren ließen, kein jagdzoologischer Schnitzer nachzuweisen.

Dasselbe gilt von seiner Kenntnis des Jagdgeländes. Wie es mit letzterem zur Zeit Shakespeares bestellt war, sagt uns

---

[1]) Nach dem Philologus, dem Grundbuch aller mittelalterlichen Tierkunde, läuft der Kiebitz vom Neste weg, um den Jäger zu täuschen.

Madden[1]) p. 166. «In truth, if you would enjoy the sports field in their seasons, no better spot on earth need have been three centuries ago than the neighbourhood of Stratford-or There every variety of sporting country was to be found: «fri woodland; «fell», or open field; and «wold», or open, forest-lik On one side of the Avon lay the frith, or woodlands of Arde on the other a richly cultivated fell, or open champaign cou

Also Dickungen, lichte Bestände, Feld, und, was Maddei nicht erwähnt, Gelegenheit zur Wasserjagd waren vorhanden. Teil gilt dies noch für die heutige Zeit, wie sich jeder Besuche Stratford leicht überzeugen kann.

Shakespeare unterscheidet von der freien Wildbahn sehr die Gehege (R 2 III, 1, 22) und die Wildparks (Ven. 231 und 2 er kennt auch die Stände, ja die besten Stände (Wiv. V, 5, : H 6 C IV, 5, 14; H 6 C III, 1, 1; Cymb. III, 4, 110) und weiß, die Netze aufgestellt werden müssen (Hml. III, 2, 361).

Was seine Kenntnis der Jagdwaffen und Jagdgeräte betrifft, sind die Belegstellen darüber ebenso zahlreich wie treffend. I wird zwar nicht mehr «the shattered stock of the very matchlc with which Shakespeare shot the deer on his poaching exploit» i Geburtshause des Dichters gezeigt, wie Washington Irving 181 launig von der alten Dame berichtet, die ihn in Shakespeares Hau: herumführte. Allein Rushton[2]) hat bis ins einzelnste nachgewiesei daß der große Stratforder mit dem Buch und dem Bogen aufge wachsen ist, gleich dem Lehrmeister seiner Zeit, Roger Ascham.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Stand der damaligen Jagdwaffen-Technik.

Außer dem Speer, wie solcher sich naturgemäß in den Dramen, die im Altertum spielen, findet, und der ja heute noch, trotz Nitropulver und Repetierbüchsen, als Saufeder und Bärenspieß seine Berechtigung hat, gab es zu Shakespeares Zeiten drei verschiedene Jagdwaffen: den Langbogen, die Armbrust und das Feuergewehr in Gestalt der Luntenflinte (matchlock) und des späteren Radschloßgewehres (wheel-lock).

Der Ruhm, welchen die englischen Bogenschützen, und zwar mit dem Langbogen, errangen, erhellt sattsam aus der Geschichte der Kriege gegen Frankreich. König Eduard IV. hatte wiederum befohlen, daß jeder Engländer einen englischen Bogen haben sollte

[1]) Madden, The Diary of Master William Silence, London, 1897.

[2]) Rushton, Shakespeare an Archer, Liverpool, 1897.

von der Länge seines eigenen Leibes, hergestellt aus einer passenden Holzart und den Kräften des Schützen angemessen; und zur Zeit der Königin Elisabeth galt das Gesetz, daß jeder Mann bis zu 60 Jahren, der nicht lahm, gebrechlich oder verstümmelt wäre, Geistliche und Richter ausgenommen, verpflichtet war, sich in der Kunst des Schießens mit dem Langbogen zu üben.

Kann es da Wunder nehmen, wenn diese Kunst tief in alle Volksschichten eindrang? Daß dieses aber der Fall war, das wird bewiesen durch den Bericht des päpstlichen Gesandten Giovanni Michele, der einige Jahre vor dem Zuge der Spanischen Armada nach England geschickt worden war, um dessen Wehrkraft zu studieren; es heißt darin: «Aber die für sie geeigneten und natürlichen Waffen sind vor allem Bogen und Pfeile, deren sie eine so große Menge besitzen, daß es allen Glauben übersteigt — alle Knaben, sobald sie sieben Jahre alt werden, üben sich. So groß ist ihre Meinung vom Bogenschießen, daß sie es aller Art Waffen, selbst den Hakenbüchsen vorziehen.»

Rushton, dem wir vorstehende Angaben verdanken, eine Autorität auf dem Gebiete des Bogenschießens,[1]) beweist nun unwiderleglich, daß Shakespeare nicht nur in der Praxis, nein auch besonders in der Theorie des Schießens wohl bewandert war, indem er seine Bekanntschaft mit dem klassischen Buche des Schulmeisters Roger Ascham dartut, das 1545 unter dem Titel '*Toxophilus: The School of Shooting*' erschienen war.

Ganz eigen mutet uns die Bescheidenheit seines Verfassers an, wenn er von sich sagt: Doch daß ich dieses Buch geschrieben, darüber mag sich mancher wundern, da ich, nur ein mäßiger Schütze, andere zu vollkommenen Bogenschützen machen will. Er fährt dann fort: «Than seeing that saying is one steppe nerer perfectnesse than doying, let euery man leue maruelyng why my woorde shall rather expresse, than my dede shall perfourme perfecte shootinge.» Seine Vorliebe für Schießkunst aber erklärt Roger Ascham, und zwar mit Recht, folgendermaßen: «For a man's witte sore occupied in earnest study, must be as wel recreated with some honest pastime, as the body sore laboured must be refreshed with slepe.» Nach strenger geistiger Arbeit sucht der Schulmeister Erholung beim Schießen, und wie er wird wohl auch Shakespeare fleißig auf die Jagd gegangen sein!

[1]) Diese Kunst ist in England neuerdings wieder aufgeblüht, selbst Damen üben dieselbe, nur handelt es sich jetzt um bloßes Treffen der Scheibe, nicht um Jagd noch Schlacht.

Rushton faßt sein Urteil dahin zusammen: Ausdrücke, die vom Bogenschießen hergenommen sind, Redensarten, Bilder und Gleichnisse sind sehr zahlreich in den Werken Shakespeares, und einige Stellen können nur von dem ganz verstanden und gewürdigt werden, der eine praktische Kenntnis von der Kunst des Schießens mit dem Langbogen besitzt; er schließt mit den Worten (Seite 117): «I have shown that Shakespeare, when he refers to passages in old authors, frequently uses not only their thoughts, ideas, sentiments, and figures, but also the exact words in which they are expressed and by which they are sometimes preceded and followed.»

Neben dem so allgemein gebrauchten Langbogen wurde nun auch die Armbrust verwendet, unstreitig ein Fortschritt in der Technik der Jagdwaffen, da wir, allerdings in ihrer feinsten Ausführung nur, hier schon Stechschloß und Diopter — als Korn diente eine entsprechende Erhöhung auf dem Bolzen — zur Anwendung kommen sehen.

Eine gänzliche Umwälzung brachte auf diesem Gebiete die Einführung der Feuerwaffen hervor, und trotz der Verbesserung der Armbrust wird man bald die Überlegenheit selbst der schwerfälligsten Luntenflinte eingesehen haben, die namentlich darin bestand, daß ihre Ladung, mag sie nun aus einer Kugel oder Schrot bestanden haben, deshalb eine schneller tötende Wirkung ausübte, weil sie eben mit größerer Geschwindigkeit und namentlich mit erheblich gesteigerter Stoßkraft ihr Ziel traf. Die Bogenschützen hatten in der Nähe ihres Standes gewöhnlich Hatzhunde, greyhounds, zur Verfügung, um das angeschweißte Wild sofort hetzen zu können; die mit dem Feuergewehr ausgerüsteten Jäger hatten dagegen öfter die Freude, daß das von ihnen beschossene Wild im Feuer blieb.

Was finden wir darüber bei Shakespeare? — Der Bogen (Hml. IV, 7, 21; Lr. I, 1, 145; Cymb. III, 4, 110), der Bogen von Eibenholz (R. 2 III, 2, 116), der Tartarenbogen (Mids. III, 2, 100), die Armbrust (H 6 C III, 1, 6) versenden als Geschosse teils leichte Pfeile oder Vogelbolzen (Ado I, 1, 39; LLL. IV, 3, 23; Tw. I, 5, 98). Dann werden Bolzen (Wiv. III, 4, 24), ja selbst Kugeln aus der Armbrust geschossen (Tw. II, 5, 51). Bildlich ist des Narren Pfeil (H 5 III, 7, 132), und schon der Knabe weiß die abgeschossenen Pfeile wieder zu finden (Merch. I, 1, 140). Von der verhältnismäßigen Langsamkeit des Pfeilschusses giebt Mcb. II, 3, 147 ein beredtes Zeugnis.

In deutlichem Gegensatz dazu steht die Schnelligkeit der Flintenkugel (LLL. III, 1, 63). Außer der Flinte (H 4 A IV, 2, 161) mit

ihrer totbringenden Mündung (Rom. III, 3, 102) wird noch die Muskete (All's. III, 2, 108) erwähnt. — Die Gefährlichkeit des aufblitzenden Pulvers (Rom. II, 6, 9; Rom. V, 1, 64) ist aus Rom. III, 3, 132 zu erkennen. Shakespeare unterscheidet auch verschiedene Ladungen: er erwähnt die starke Ladung (H 8 I, 2, 2). Damit die geladenen Gewehre im Hause keinen Schaden stiften, werden sie in den Schornstein (Wiv. IV, 2, 56) abgeschossen. — Das neue Treibmittel verschafft dem Percy auch den Beinamen des Pulver-Percy (H 4 A V, 4, 123).

Wie wird denn nun bei Shakespeare geschossen? — Die Schießkunst (Tit. IV, 3, 2) zeigt sich zunächst bei der Schießübung (Tit. IV, 3, 32) mit Zielfigur (Oth. IV, 2, 53), dem Zentrum (Lr. IV, 7, 91) und gut beschossener Scheibe (LLL. IV, 1, 132). Es wird aber auch vorbeigeschossen (Wiv. V, 5, 246), gefehlt (Shr. V. 2, 50; Hml. III, 2, 282; Lr. V, 3, 146); das Wild wird nur angeschweißt (H 8 III, 2, 6; Hml. III, 2, 282) oder schlecht geschossen (Wiv. I, 1, 83). Dagegen findet sich aber auch ein guter Schuß (LLL. IV, 1, 24), ein tötlicher Schuß (Tit. III, 1, 88) und ein schönster Schuß (LLL. IV, 1, 10), ja viele auf einen Schuß (Hml. V, 2, 377). Die Vorbedingungen dazu sieht der Dichter in den Schützeneigenschaften (H 4 B III, 2, 294; Cymb. I, 4, 11), und so gibt es einen schlechten Schützen, so schlecht wie ein Flurschütze (Lr. IV, 6, 87), einen flinken Schützen (H 4 B III, 2, 278), einen guten Schützen (John I, 1, 174), der da schießt wie weiland Adam Bell (Ado I, 1, 259), welchem gegenüber nichts schußfest (LLL. V, 2, 513) ist. — Ein Gasthaus heißt natürlich «Zum Schützen» (Oth. I, 1, 158 und I, 3, 115), und ganz anheimelnd klingt es, wie der Dichter sich nach seinem alten Lehrmeister in der Schießkunst erkundigt, wobei er des alten Double dankbarlichst gedenkt (H 4 B III, 2, 45). Daß aber auch das Jägerlatein nicht fehle, dafür ist in H 4 A II, 4, 379 gesorgt.

Von den Jagdgeräten wird weiter unten noch die Rede sein bei den Jagdarten und Jagdgebräuchen, es mag hier genügen zu erwähnen, daß Shakespeare die Jägerausrüstung (As. III, 2, 258) nennt, davon auch Gamasche (Shr. III, 2, 66) und Jagdhorn (Ven. 868), daß er mit den Laufdohnen (Tw. II, 5, 92) und Schlingen (Wint. IV, 3, 36) Bescheid weiß, sowie mit den Netzen (H 6 C I, 4, 61) und schließlich hat der Dichter doch keinen Jagdtraktat geschrieben und alle seine jagdlichen Kenntnisse in seinen Werken untergebracht; er erwähnt z. B. den Dachs gar nicht, und die Wachtel kommt auch nur beiläufig vor, nämlich Antony and Cleopatra II, 3, 37, wo es sich um Kämpfe zwischen Wachtelhähnen handelt, und Troilus and

Cressida V, 1, 57, wo quail ein leichtfertiges Frauenzimmer bedeutet.

Um auf die Hunde und Falken, die unentbehrlichen Jagdgehilfen damaliger Zeit, überzugehen, so muß zunächst festgestellt werden, daß sich bei keinem großen Dichter, alter wie neuer Literatur, so viele Anspielungen auf dieselben finden wie gerade bei Shakespeare. Er muß nicht nur ein großer Liebhaber, sondern vor allem auch ein gewiegter Kenner im Fache der Kynologie gewesen sein.

Shakespeare kennt die Hunderassen (Macb. III, 1, 91; Lr. III, 6, 64) genau, erwähnt auch den spartanischen (Mids. IV, 1, 118), isländischen (H 5 II, 1, 43) und französischen (H 6 A IV, 2, 45) Hund. Von einheimischen finden sich außer Hatzrüden (H 6 C II, 5, 129; Cor. I, 6, 37; Tim. I, 2, 193) noch die Spezialisten, als Hühnerhund (Shr. IV, 1, 153; H 8 V, 3, 126), Hasenhund (Tw. II, 3, 196), Wasserhund (Gent. III, 1, 271), der edle Schweißhund (Lr. III, 6, 70) und der Mastiff (H 5 IV, 7, 150; Troil. I, 3, 391). Neben dem guten Hunde (Wiv. I, 1, 96) steht der Köter (Caes. V, 1, 41), der bissige Köter (Tim I, 1, 281), der Dorfköter (H 8 II, 4, 159) und der Fixköter (Wiv. I, 1, 96).

Nicht minder interessant sind die Stellen, welche sich auf die Zucht und Dessur des Hundes beziehen. Es wird auf gute Rasse (H 4 B V, 3, 69), auf Reinheit der Rasse (Troil. V, 4, 15) gehalten, die überzähligen Welpen werden ersäuft (Wiv. III, 5, 9; Oth. I, 3, 340). Sodann wird dem Hunde die Rute gekürzt (Wiv. II, 1, 114; Lr. III, 6, 71), allzuhitzige Hunde werden kastriert (Per. IV, 6, 132). Es geht zur Dressur (Gent. IV. 4, 5), Nase (H 6 C III, 2, 14) und Fang (Ado V, 2, 11) müssen gut sein. Der Dresseur muß den Hund an sich zu fesseln wissen (Tim. IV, 3, 316), aber auch Strafen verhängen (H 6 B III, 1, 170) und sonstige Hilfsmittel (Oth. II, 1, 312) zur Hand haben; der böse Hund antwortet (Rom. II, 4, 223) wohl auch. Das Verzeichnis der Hundenamen ist sehr reichhaltig (Tp. IV, 1, 256; Shr. Ind. I, 16; Tw. II, 5, 135; H 5 II, 3, 54; Troil. V, 1, 99; Lr. III, 6, 64). — Des heute viel umstrittenen Vorkommens von einem Bastard zwischen Fuchs und Hund (Troil. V, 4, 12) sei schließlich noch gedacht.

Außer der sprichwörtlichen Müdigkeit (Shr. IV, 2, 60), zeigt der Hund folgende Eigenschaften: er ist harmlos (Oth. II, 3, 273), ja feige (H 5 III, 4, 68); es gibt aber auch Hunde, die nur zu schlafen scheinen (Tim. I, 2, 65), kecke (H 6 B V, 1, 151) und lautjagende (H 6 A II, 4, 11) Hunde. — Der vom Keiler geschlagene Hund leckt

seine Wunden (Ven. 913). — Es gibt auch räudige (Tim. IV, 3, 371) und tolle Hunde (Ant. IV, 15, 79); schließlich ereilt sie der Tod (Hml. II, 2, 181).

Im gewöhnlichen Leben heulen (Tw. II, 3, 60) und bellen (Cor. III, 3, 120) die Hunde, sie bellen unnütz, d. h. den Mond an (Caes. IV, 3, 27), sie bellen Hinkende (R 3, I, 1, 231), Krähen (Ado I, 1, 132) und Bären (Wiv. I, 2, 298) an, aber sie bellen auch im Amte (Lr. IV, 6, 163). Der Knochen wird zum Streitobjekt (Troil. I, 3, 391), sie fletschen die Zähne (H 6 C I, 4, 56) und ganz malerisch ist das Bild vom Zungenwedeln (H 8 V, 3, 126). — Auf der Jagd werden die gekoppelten Hunde geschnallt (Shr. V, 2, 52; H 4 A I, 3, 278; H 5 Prol 7), es wird ihnen die Halsung abgenommen (Wiv. III, 3, 173), sie wittern (H 4 A I, 3, 277), geben Hals (Wiv. IV, 2, 208), das Geläut der Meute erschallt (Tit. II, 3, 17; Oth. II, 3, 369). Sie werden auch laut auf kalter Fährte (Tw. II, 5, 133), sie überschießen die Fährte (H 8 I, 1, 141), sie changieren sogar (Meas. IV, 5, 3) d. h. sie gehen von einer Fährte auf die andere über; sie arbeiten die Fährte rückwärts mit guter Nase auf trockenem Boden (Err. IV, 2, 39). Shakespeares Hunde sprengen auch den Hirsch, jagen zu Stande (R 2 II, 3, 126) und stellen (Shr. V, 2, 56; Tit. V, 1, 101); sie geben Standlaut (Ven. 877), sie kommen aber auch von der Fährte ab (Tim. IV, 3, 157), jagen auf falscher Fährte (H 4 B I, 2, 102; Troil. V, 1, 99), wobei ihr Geläute erklingt (Hml. IV, 5, 109). Schließlich werden die versagenden Hunde angenommen (Shr. Ind. I, 16), sie werden angeleint (Cor. I, 6, 37). Selbstverständlich geht es dabei auch nicht ohne Strafen ab (Cor. II, 3, 222).

Die Hundeliebhaberei, welche soweit geht, daß Timon of Athens IV, 3, 54 sagt:

«I do wish thou wert a dog,
That I might love thee something»,

bringt es mit sich, daß von ihnen erzählt wird (Shr. Ind. I, 61), daß man auf sie wettet (Shr. V, 2, 72); aus dem Zwinger (Lr. I, 4, 124) wird ein Hund verschenkt (Tw. V, I, 7), und wenn er ausgedient hat, so wird seiner Qual ein Ende gemacht (Ant. V, 2, 41). Sogar der gefürchtete Hundefänger taucht auf (Gent. IV, 4, 59).

Hunde treten im Verein auf mit den Falken (Lucr. 694 und Sonn. XCI); das bringt uns zur Falknerei.

Die neuerdings in England wieder in Aufnahme gekommene Beizjagd mit dem Falken, die namentlich wohl des dabei zur Geltung kommenden Reitsports wegen betrieben wird, hatte zur Zeit

Shakespeares eine ganz andere Bedeutung, weil bei der damaligen Unvollkommenheit der Jagdwaffen eine anderweitige Erlegung von Flugwild so gut wie ausgeschlossen war, wollte man nicht zur Anwendung von Netzen schreiten, die doch aber auch nur eine beschränkte sein konnte.

Von diesem wichtigen Zweige der Waidmannskunst muß Shakespeare eine solche Kenntnis besessen haben, daß sie den Kenner der heutigen Falknerei Lascelles in seiner Falconry, Badmington Library, zu folgendem Ausspruche Veranlassung gegeben hat, und zwar mit Bezug auf die Stelle Taming of the Shrew IV, 1, 201—224:

«Had Petruchio been a falconer describing exactly the management of a real falcon of unruly temper, he could not have done it in a more accurate language.»

Die Falken wurden, wie auch heute noch,[1]) auf dem Zuge gefangen, und zwar kamen die meisten aus Valkenwaard in Holland.

Bei Shakespeare werden die wild eingefangenen Falken (Ado III, 1, 35; Tw. III, 1, 69), deren Arten (Rom. II, 2, 159) er genau kennt, eingewöhnt (Meas. III, 1, 89), was nicht ohne Härte geschah, denn seeling (Mcb. III, 2, 46) bedeutet nichts anderes als dem Falken, um ihn zeitweilig zu blenden, die Augenlider mit einem Seidenfaden zunähen. Besondere Sorgfalt verwendete der Falkner sodann auf das Gefieder seines Jagdgefährten, um dessen Schnelligkeit und Sicherheit im Fliegen und Stoßen zu gewährleisten. Wenn nämlich eine Hauptfeder aus der Schwinge in Verlust geraten war, so gefährdete dies ernstlich sein Flugvermögen. Um diesem Mangel abzuhelfen, wurde der Stumpf der abgebrochenen Feder entweder mit dem abgebrochenen Ende wieder vereinigt, oder man setzte eine zweckentsprechende andere Fahne an den stehengebliebenen Rest des Kieles. Dies geschah, indem man in den Kiel beider Teile der Feder ein Endchen Draht einsetzte, dasselbe durch Eintauchen in Salzwasser zum baldigen Rosten brachte und so beide Teile zu einer diensttauglichen Feder verschmolz! Dies wurde Impfen genannt, ein Ausdruck, der sich, auf den oben beschriebenen Vorgang Bezug nehmend, R 2 II, 1, 292 findet, wo es heißt:

«If then we shall shake off our slavish yoke.
Imp out our drooping country's broken wing.»

Die Falken werden nun bei Shakespeare abgerichtet (Shr. IV, 1, 203), der schnelle Falke (H 6 A II, 4, 11) erwirbt durch Übung

[1]) Vgl. die englische Jagdzeitschrift The Field vom 12. Dezember 1896.

einen sicheren Stoß (R 2 I, 3, 61) und zeigt sich als sicherer und verläßlicher Beizvogel (Lucr. 505). Es gibt Prachtexemplare darunter, z. B. die alte Hanne (H 6 B II, 1, 4) und wie auf die Leistungen des Hundes, so wettet man auch auf seinen Falken (Shr. V, 2, 72); im Auslande gelten andere Manieren, so z. B. bei den französischen Falkonieren (Hml. II, 2, 449).

Der ganze Jagdbetrieb vollzog sich der Hauptsache nach zu Fuß, und abgesehen von der Parforcejagd genügte wohl ein gewöhnlicher Gaul, um Hunden und Falken zu folgen; aber auch an denjenigen Stellen, und das hat Madden zur Evidenz bewiesen, wo Shakespeare vom Pferde spricht, ist seine Sachkenntnis eine ganz hervorragende zu nennen.

Alle diese Kenntnisse treten in ihrer Anwendung hervor bei der Ausübung der Jagd. Daß dieselben aber auch eines Systems nicht entbehrten, darf bei Shakespeares sonstiger Belesenheit als ganz sicher vorausgesetzt werden. Ebenso wie wir nach Rushtons eingehender Darlegung den Dichter wohl vertraut finden mit Roger Aschams Toxophilus, so wird Shakespeare auch in dem angesehensten Jagdbuche damaliger Zeit bewandert gewesen sein, welches folgenden langatmigen Titel führt: «The noble Arte of Venerie or Hunting, wherein is handled and set out the Vertues, Nature, and Properties of fivetene sundrie Chaces together with the order and maner how to Hunte and Kill eueryone of them. Translated and collected for the pleasure of all noblemen and gentlemen, out of the best approued authors, which haue written anything concerning the same: and reduced into such order and proper termes as are used here, in this noble Realme of England.» — Das von Christopher Barker im Jahre 1575 veröffentlichte Buch ist gewöhnlich zusammengebunden mit Turberviles Booke of Faulconrie, welches von Barker in demselben Jahre veröffentlicht wurde; vgl. Madden, p. 14.

Nun könnte jemand wähnen, Shakespeare habe seine jagdlichen Kenntnisse nur aus diesen und ähnlichen Büchern geschöpft; das kann aber unmöglich der Fall sein, denn die meisten derartigen Dinge erlernt man eben einzig und allein in der grünen Praxis, und ebenso wenig wie dem Dichter ein Schnitzer in der Jagdzoologie nachgewiesen werden kann, ist dies, wie wir sehen werden, in andern Zweigen des Waidwerks der Fall.

Folgen wir einer Rekonstruktion Maddens (a. a. O. p. 200) und begleiten wir Shakespeare auf die Hühnerjagd. Aus Mangel an

geeigneten Schußwaffen wurde dieselbe mit dem Vorstehhunde und dem Falken ausgeübt.

Es ist eine Kette Hühner eingefallen. — Allons, Troilus! — Der Hund steht vor. — Nun nimmt der Falkner seinem Beizvogel die Haube ab, dieser steigt hoch empor, wohl 150 Ellen. — Jetzt wird der Hund zum Avancieren veranlaßt, die Hühner stehen auf, und der Falke, eins aus der aufstiebenden Kette als Beute erwählend, stößt herab mit angelegten Schwingen, um es gleich darauf zu schlagen. Die Jäger reiten schnell heran, da der Vogel das Huhn bereits zu kröpfen beginnt. Es wird ihm entzogen, nur den Kopf gibt man dem Falken als Belohnung.

Daß auf diese Weise keine großen Tagesstrecken erzielt werden konnten, ist selbstverständlich; ja selbst bei Verwendung der Vogelflinte (Wiv. IV, 2, 56), die den Bogen mit dem Vogelbolzen (Ado I, 1, 39) und die steinerne Kugeln schießende Armbrust (Tw. II, 5, 51) ablöste, war die Beute nicht eben groß, wie denn unsere Altvorderen sich überhaupt vor den schießwütigen Jägern heutiger Zeit, denen es vielfach nur um Füllung der Seiten ihres Schußbuches zu tun ist, vorteilhaft auszeichnen. — Auf die Führung des Hühnerhundes wird bei Shakespeare besonderer Wert gelegt; auf der Suche bekommt er Wind (Hml. III, 2, 361), er hat Wind (All's. III, 6, 121). Auch die vom Dichter ausführlich und so anschaulich geschilderte Hasenjagd (Ven. 679—706) ging anders vor sich als bei uns; es war der Hauptsache nach eine Hetzjagd, wenn auch gelegentlich Netze (Merch. I, 2, 20) mit verwendet wurden. Eine Haupteigenschaft des Hasenjägers war sein scharfes Auge (Ado I, 1, 186).

Großer Beliebtheit erfreuten sich ferner zu Shakespeares Zeiten die Bärenhetzen (Tw. I, 3, 97; Tw. II, 5, 8; Wint. IV, 3, 108). Dieselben sind freilich nicht als Jagd im eigentlichen Sinne anzusehen, da es sich hierbei um halbzahme, im Bärenzwinger gehaltene Tiere handelte; sie sind deshalb auf eine Stufe mit den Stierhetzen und Hahnenkämpfen zu stellen und gelten mehr als ein Gegenstand des Vergnügens für den gemeinen Haufen.

Viel eingehender finden wir bei unserm Dichter die Jagd auf den wehrhaften Keiler geschildert, wobei namentlich auf Ven. 614 bis 666 zu verweisen ist; seine Beschreibung ist bereits oben gegegeben worden.

Die Krone allen Waidwerks aber, die Jagd auf den edlen Hirsch, steht auch bei Shakespeare obenan. Wir finden nicht nur die Pirsche, sondern auch, wie schon oben bei der Beschreibung des Hirsches

erwähnt wurde, das Bestätigen, das eingestellte Jagen, das Jagen mit Relais-Hunden, das Halali (Wint. I, 2, 117) und die Strecke (Mcb. IV, 3, 204; Hml. V, 2, 375). — Ja, wer anders als ein hirschgerechter Jäger kann gesagt haben (Julius Caesar III, 1, 204),

— — — Hier wurdest du zu Stand gehetzt, braver Hirsch;
Hier brachest du zusammen; und hier stehen deine Jäger
Mit dem Bruch geschmückt, gefärbt von deinem Schweiß.
O Welt, du warst der Wald für diesen Hirsch;
Und dieser fürwahr, o Welt, dein Herz.
Wie gleich dem Wilde, gestreckt von vielen Fürsten,
Liegst du nun hier!

Von der Beizjagd mit dem Falken war schon oben die Rede, gedenken wir nur noch des Umstandes, daß die Wasserjagd (H 6 B II, 1, 1), die Entenjagd mit den Falken (Troil. III. 2, 55) bei Stratford besonderes Vergnügen bereitete.

Daß die Kaninchenjagd (Wiv. I, 1, 127) mit dem Frettchen (Caes. I, 2, 185) und mit Netzen ausgeübt wurde, geht aus den Anspielungen deutlich hervor, wie denn auch die Schlingenstellerei offenbar noch umfangreich ausgeübt wurde, selbst auf stärkeres Wild, das auf den Zwangswechsel (All's. IV, 2, 38) getrieben wurde.

Der Vogelfang, die Vogelstellerei (Mcb. IV, 2, 34) wird mit Garn (Ven. 67), Falle, Dohne und Leimrute (H 6 B I, 3, 91; H 6 C V, 6, 13) betrieben. Nach Madden, p. 207, wird der Leimruten an 13 Stellen gedacht.

Von besonderen Jagdarten finden sich: die Parkjagd (LLL. III, 1, 164), die Gebirgsjagd (Cymb. III, 3, 10), die Hofjagd (Tit. II, 1, 112), die deutsche Jagd (H 4 B II, 1, 156) und sogar das Nachttreiben (Wiv. V, 5, 252), bei allen diesen geht es häufig nicht ohne Fehljagd ab (Hml. IV, 5, 109).

Die Bekanntschaft Shakespeares mit den Jagdgebräuchen, wie sie zum großen Teile heute noch im Schwange sind, erhellt, in den Verlauf eines Jagdtages eingefügt, aus folgendem:

Wenn die Jagd nicht abgesagt wird (Mids. IV, 1, 179), so kommt zuerst das Jagdwetter (Wint. III, 3, 65) in Betracht, Sonnenaufgang (Mids. III, 2, 389) und Jagdmorgen (Tit. II, 2, 1); es erfolgt der Weckruf, (Rom. III, 5, 33). Von der lieblichen Imogen mit einem Erfolg verheißenden «Waidmannsheil» (Cymb. IV, 2, 31) verabschiedet, ziehen die Jäger aus zum Gejaid. Die Hunde werden geschnallt (Shr. V, 2, 53), das im Wundbett sitzende Stück (As. II, 1, 33), wird gestellt (Shr. V, 2, 56), abgefangen und zerlegt (Wiv. V, 5, 26). Als

Jagdkönig gilt, wer das Wild zuerst getroffen (Cymb. III, 3, 74). Die zerstreuten Jäger sammeln sich durch Hupen (Ven. 973), man schreitet zur Heimkehr (Tim. II, 2, 8; Lr. I, 3, 7) und beim Jagdessen genießt der Jagdkönig (Cymb. III, 6, 28) die ihm zukommenden Ehren.

Aber nicht nur bei der großen Jagd hat er seinen Mann zu stehen, auch sonst muß der Waidmann in allerlei Künsten erfahren sein, z. B. im Fang der Tiere (Tp. II, 2, 174; H 6 B I, 3, 91), in der Ermittelung der Windrichtung (Merch. I, 1, 17), in der Vertilgung des Raubzeugs durch Gift (Ado II, 3, 263); denn im Waidwerk gilt mit vollstem Rechte der Spruch: «Nur Erfahrung macht uns tüchtig». — Man darf sich auch nicht durch Mißerfolge (Mids. V, 1, 18; Hml. IV, 5, 109) abschrecken lassen. — Selbst der sagenhafte wilde Jäger, in England Herne genannt, wird uns (Wiv. IV, 3, 28) vom Dichter geschildert.

Viel wichtiger als die umfassenden und sicheren Kenntnisse, welche sich Shakespeare im Jagdwesen erworben haben muß — die ganze Summe derselben hat er nicht einmal in seine Werke verflechten können — ist die Auffassung des Dichters vom Waidwerk überhaupt, wie solche aus zahlreichen Stellen uns entgegentritt.

Von dem jungen Shakespeare erzählte man bekanntlich im 17. Jahrhundert, daß er unerlaubterweise in dem Park des Sir Thomas Lucy gejagt und dafür hart bestraft worden sei. Es liegt nichts Unwahrscheinliches in der Anekdote, soweit sie Shakespeare betrifft, man wäre auch kleinlich, wollte man daraus einen nachteiligen Schluß auf seinen Charakter ziehen. Aber sie enthält ein Paar Anachronismen mit Bezug auf Sir Thomas, sodaß wir sie trotzdem in in das Reich der Fabel, jedenfalls in das der schlechten Überlieferung, verweisen müssen.

Schon früh achtet Shakespeare auf die Gesetze des Waidwerks. In dem 1594 erschienenen Gedichte «The Rape of Lucrece», einem der ältesten Werke des Dichters, finden sich die Verse, 580 und 581,

> «Der ist kein Waidmann, der seinen Bogen spannt,
> Um eine armselige, unjagdbare Ricke tot zu schießen.»

Aus dem jungen Jägersmann (Tit. IV, 1, 101) war ein Waidmann (Cymb. III, 6, 28) geworden, welcher das Jägerleben (As. II, 1, 15; Cymb. III, 3, 26) preist. In aller Hergottsfrühe (H 5 IV, 1, 6) durchstreift er den wilden Forst (Mids. II, 1, 24), wo es keine Glocke (As. III, 2, 317) gibt; es ist ihm nicht immer ums Schießen zu tun, nein, er denkt wie F. von Kobell zu unserer Zeit:

«Und wenn es nichts ums Jagen wär'
Als frei im Holz zu streifen,
Zu lauschen wie der Kuckuk ruft
Und wie die Finken pfeifen,
Zu atmen frischen Tannenduft
Und taugekühlte Morgenluft,
Es wär' genug der Lust dabei
Zum Lob der Jägerei.»

Anfänglich nur ein bewaffneter Spaziergang, wird er durch die Spürkunst (Troil. IV, 1, 17) zum Birschgang; er hat noch einen mäßigen Abschuß (Cor. III, 1, 275) zu erfüllen, aber nur, wenn der Balg lohnt (H 6 C III, 1, 22), der Decke (Troil. V, 6, 30) und des Geweihs (As. IV, 2, 11) wegen wird gejagt!

Der echte Waidmann beschützt sein Wild, er scheut nicht den Kampf mit den Wilddieben (Wiv. I, 4, 28), er wird sich aber auch nicht durch schnödes Gold verleiten lassen, es Unberechtigten zuzutreiben (Cymb. II, 3, 72).

Es sind ja nicht alle, die den Schießprügel hinaustragen, wirkliche Jäger, und der Unverständige sieht in letzteren vielfach auch nur den blutdürstigen Menschen (Tw. III, 4, 242), dem das Wild eigentlich Mitleid (As. II, 1, 60) einflößen sollte, als ob der Waidmann ein solches überhaupt nicht besäße.

Doch zurück zu den fröhlichen Waidgesellen (John II, 1, 321), die mit den treuen Hunden — eine Katze kann auch Shakespeare als echter Waidmann nicht leiden, wie in All's. IV, 3, 266 und 295 ausdrücklich gesagt wird — aufs Gejaid ziehen, durch Jagdfreundschaft (Tim. I, 2, 193 und II, 2, 196) verbunden; ihnen ist ferner die Poesie der Jagdhütte (Ado II, 1, 221; Tit. II, 3, 254) auch nicht fremd.

Selbst auf die Frage: Warum jagen wir eigentlich? finden wir bei Shakespeare eine Antwort; er läßt den Gratiano im Merchant of Venice II, 6, 12 sagen:

— — All things that are,
Are with more spirit chased than enjoy'd.

Und auf diese Vorfreude bei der Jagd, die den geheimen Zauber derselben bildet, folgt der Rückschlag, wie er im 129. Sonnett ausgedrückt ist:

Enjoy'd no sooner but despised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated — — — —.

Wir stehen am Ende; nicht alle die 400 Stellen konnten hier herangezogen werden, allein es geht aus dem Gesagten hervor, daß Shakespeare ein hirschgerechter Jäger, ein Waidmann im besten Sinne des Wortes gewesen sein muß.

Und wir schließen mit den Worten des alten Toxophilus, da der Schulmeister Roger Ascham treffend also spricht:

«If I haue not satisfyed any man, I trust he wyll the rather be content with my doyng, bycause I am (I suppose) the firste, whiche hath sayde any thynge in this matter (and few begynnynges be perfect, sayth wise men); and also bycause yf I haue sayd a misse, I am content that any man amende it; or yf I haue sayd to lytle, any man that wyl to adde what hym pleaseth to it.»

Shakespeare's History-Plays and Daniel's „Civile Wars".

By

F. W. Moorman.

The career of Samuel Daniel, poet, dramatist and prose-writer, pursues a course which is at many points curiously parallel to that of Shakespeare. Daniel, who was a Somerset man by birth, was Shakespeare's senior by two years, having been born in the year 1562. The literary work of both men began about the year 1591 when Shakespeare wrote his «Love's Labour's Lost» and when twenty-seven of Daniel's *Delia Sonnets* were appended to the 1591 edition of Sidney's «Astrophel and Stella». In the following year appeared a volume of poems by Daniel consisting of fifty *Delia* sonnets and also of «The Complaint of Rosamund», in 106 seven-lined stanzas, together with a prose-epistle to Lady Mary, Countess of Pembroke. Before these poems appeared, Daniel had entered upon terms of intimate relationship with the Pembroke family, winning the friendship and patronage of the famous Countess, «Sidney's sister, Pembroke's mother», and acting as tutor to the young William Herbert, whom the «Herbertists» claim to be the friend and patron of Shakespeare's Sonnets. Students of Shakespeare have not been slow to point out the similarity between Daniel's *Delia* and *Rosamund* and Shakespeare's *Sonnets* and «Rape of Lucrece» (1594), and parallelisms, suggestive of the literary influence of the older poet on the younger, have been adduced. As the problem of the present study lies elsewhere, this is not the place to consider this question of influence, nor to enter upon that other and thornier question, whether the rival poet of Shakespeare's eighty-sixth Sonnet is Daniel himself.

In 1594 Daniel forestalled Shakespeare in another field of literary work: in that year appeared his first drama, «Cleopatra», a tragedy after the approved Senecan model, and which has only this in common with Shakespeare's «Antony and Cleopatra», that both plays are based mainly on Plutarch. Daniel's play begins after the death of Antony, and is thus occupied only with the last hours of Cleopatra's life. Between 1594 and 1599, Daniel and Shakespeare, impelled by the patriotic and historic spirit which was so potent in England during the years which followed the defeat of the Spanish Armada, were largely concerned with themes drawn from English history. We must imagine both men at this time intent upon the pages of Holinshed and the other chroniclers, whence Shakespeare evolved those four great historical plays — «Richard II», «1 Henry IV», «2 Henry IV», and «Henry V» — and Daniel his historical poem, '*The Civile Wars of England between the two Houses of Lancaster and Yorke*' which covers the reigns of Richard II, Henry IV, Henry V, and a portion of that of Henry VI.

After 1599, the two men part company as far at least as their literary achievements are concerned. When Shakespeare abandoned the history play for other branches of dramatic work, Daniel seems also to have lost interest in his unfinished historical poem, though a new edition of the «Civile Wars» appeared in 1601, the five Books of the 1599 edition being now formed into seven Books by a redistribution of the material. While Shakespeare was at work upon his great series of tragedies, Daniel was writing, in addition to poems, his prose treatise, «A Defence of Rhyme», another Senecan tragedy, «Philotas», a pastoral tragi-comedy, «The Queen's Arcadia», and two Masques. Then, about the year 1609, the two poets made a simultaneous return to English history: Shakespeare, in collaboration with Fletcher, produced his «Henry VIII», and Daniel added another Book to his «Civile Wars». The literary career of Shakespeare ends, as we know, shortly after this, and all that Daniel wrote after 1610 was his prose '*History of England*', which he brought down just to the point at which his «Civile Wars» begins. The latter work was never finished, but comes to a rather abrupt ending with the marriage of Edward IV to Lady Grey. Daniel outlived Shakespeare by three years, dying in 1619, but death itself was unable to put an end to the parallel course of their literary careers. In the year 1623 appeared the first Folio of Shakespeare's works, and in the same year Daniel's poems were also collected and given to

the public in quarto form under the title, '*The Whole Workes of Samuel Daniel Esquire in Poetrie*'.

Turning from the life and literary achievements of Daniel as seen in outline, let us in the next place consider his great historic poem, with which we are here directly concerned. Daniel's '*First Four Bookes of the Civile Wars*' appeared in 1595, having been entered for publication on the Stationers' Register in the October of the preceding year. The four Books contain about five hundred stanzas, and their composition probably extended over the years 1593—1594. Whatever value we may attach to Daniel's «Civile Wars», we must perforce regard it as his *magnum opus*, and as a work upon which he bestowed the greatest care. In these four Books he covers almost exactly the same ground as that covered by Shakespeare's «Richard II», «1 Henry IV», «2 Henry IV», «Henry V», and «1 Henry VI», but he does not give to the four reigns the same detailed treatment. His theme is the civil wars, and he accordingly has scarcely anything to say about Henry V's French conquests. He gives an elaborate account of those disturbances of the latter part of the reign of Richard II which led to the deposition of that king and the accession of Bolingbroke as Henry IV, and adds to this an animated description of the Percy rising as far as the death of Hotspur at the battle of Shrewsbury. Then, passing over in silence the second half of the Percy rebellion, he comes at once to the death-bed scene of Henry IV. The reign of Henry V is summarised in the briefest manner, and Daniel proceeds at once to describe the unrest which produced the Wars of the Roses. Here the story ends as far as the edition of 1595 is concerned: but in 1599 appeared a fifth Book which treats of Cade's rebellion, and follows the course of the Wars of the Roses as far as the second battle of St. Albans. With this fifth Book, and with the subsequent additions to, and redistribution of, the poem we are not concerned here. Our interest lies primarily in discovering the influence of Daniel upon Shakespeare, and we may consequently ignore whatever Daniel has to say concerning the reign of Henry VI, inasmuch as his poetic version of the events of that reign appeared long after the three Parts of Shakespeare's «Henry VI», had been written and acted. We can further limit our field of enquiry by ignoring Daniel's summary treatment of Henry V's reign: what remains for consideration is, accordingly, the relation of Shakespeare's «Richard II», «1 Henry IV», and «2 Henry IV», to the first three Books of the

«Civile Wars» which cover the reigns of those three kings. Let us deal with the three reigns in chronological order.

«The Civile Wars» and «Richard II».

The exact date of Shakespeare's «Richard II» is still undetermined, but most critics will agree that it was written between 1593 and 1595. Regarding 1595 as the latest possible date for the play, it is fairly certain that Shakespeare could not have been in any way indebted to Daniel, whose «Civile Wars», as we have seen, was not published until that year. On the other hand, it may be argued that Daniel had seen Shakespeare's play acted in London or the provinces before he began his poem. He could scarcely have read the play, as the first edition of it dates from 1598. Yet while accepting the possibility, or even the probability, that Daniel had some knowledge of what Shakespeare had written, it is not easy to prove that he was directly influenced by him in his poetic treatment of the reign of the last of the Plantagenets. A careful comparison of the two works brings with it the suggestion of independent workmanship. Both Daniel and Shakespeare went to the same or kindred sources for their material. Shakespeare's chief storehouse, as we know, was Holinshed's Chronicle, while Daniel, in a marginal note to Book I, St. 60, mentions Froissart, Polydore Virgil and Hall as his authorities. In the Preface to his prose *History of England* he mentions, in addition to the above, Fabian, Grafton, Holinshed, Stow and Speed. By comparing then the work of Shakespeare and Daniel, we shall gain an insight into the way in which the prose story of the Chroniclers was altered and embellished in order to fulfil the requirements of an historic play and an historic poem respectively. On the whole Daniel keeps closer to the Chroniclers than Shakespeare. This is especially the case with his account of the trial and deposition of Richard and the accession of Bolingbroke as Henry IV. Shakespeare, for obvious dramatic reasons, crowds into a single scene events which were in reality spread over a considerable period of time: Daniel, with less need for concision, keeps them apart and describes them in their due order. Thus the speech of the Bishop of Carlisle, which in the play precedes Richard's deposition, is placed by Daniel (and by Holinshed) at a much later date. Nor is there in the words which Daniel places on the lips of the bishop the faintest echo of the prophetic utterance of Shakespeare's character. Daniel again gives a prominent place in his poem to Arundel, Arch-

bishop of Canterbury, whom Shakespeare ignores, but has very little to say about Richard's favourites, Bagot, Bushy and Green. In all these respects Daniel keeps closer to Holinshed than Shakespeare, and betrays no sign of indebtedness to his great contemporary.

At the same time, Daniel's allegiance to Holinshed and the other chroniclers is never slavish: he seizes every opportunity of giving to his poem a romantic, and even a dramatic colour, and in doing so he reveals bold inventive power. An instance of this is found near the commencement of the work. On the night succeeding Bolingbroke's landing at Ravenspur, he makes the «Genius of England» appear to him in a vision and reproach him for sowing seeds of discord on English soil: Bolingbroke, in reply, endeavours to excuse his conduct, but his excuses are promptly swept aside by the Genius (see «Civile Wars» I, 87—91). In all this Daniel is acting independently of all authorities. He also introduces dialogue into his story whenever occasion offers; breaking away from the chroniclers no less than from Shakespeare, he inserts a long dialogue between Richard's two chief supporters, the Earl of Salisbury and the Bishop of Carlisle as to the king's best method of procedure after his landing in Wales, while shorter dialogues, independently worked out, are found throughout the story.

In their divergence from the prose narrative of the chroniclers, Shakespeare and Daniel come very near to each other on two separate occasions, and it is here, if anywhere, that we must look for traces of imitation on the part of the latter. The first point in common is the introduction of Queen Isabel into both the play and the poem: the second is the soliloquy of Richard immediately before the entrance of Exton and the murderers. Let us consider the soliloquy first. Shakespeare has utilised this to reveal in clearest fashion the fantastic bent of Richard's mind; the hapless king finds a childish pleasure in forming quaint comparisons between his prison and the world; his mind, shutting out from view the grim reality of his situation, pursues an airy flight through realms of phantasy. Shakespeare makes here no obvious appeal to our sense of pathos; sentiment is for the nonce sacrificed to intellectual conjuring, and the entrance of the groom with his story of «roan Barbary» is needed to bring the king back to the hard facts of life. (See «Richard II», V. v. 1—66). Let us turn from this to Daniel. The soliloquy which he places on Richard's lips is far less subtly conceived, but it is instinct with true pathos. He represents the king as beholding from

his prison grating a countryman labouring in the fields, and **makes** him compare the man's fortunes with those of himself:

«O happie man, sayth he, that lo I see
Grazing his cattle in those pleasant fieldes!
If he but knew his good (how blessed hee
That feeles not what affliction Greatnes yeeldes!)
Other then what hee is, he would not bee.
Nor change his state with him that Scepters wieldes;
O thine is that true life; That is to live,
To rest secure, and not rise up to grieve.»

«Thou sitst at home safe by thy quiet fire,
And hear'st of others harmes; but feelest none:
And there thou telst of Kings, and who aspire,
Who fall, who rise, who triumphs, who do mone:
Perhaps thou talkst of mee, and dost inquire
Of my restraint, why here I live alone.
O know 'tis others sin, not my desart,
And I could wish I were but as thou art.»

«Civile Wars» (1595 edition) III, 64—65,
(Grosart's edition) III, 65—66.

This is only a portion of Richard's soliloquy, but it is sufficient to indicate the direction in which his thoughts turn, as well as the complete independence of those thoughts from any suggestions of Shakespeare. Daniel may have been acquainted with the thoughts of Shakespeare's Richard, but if so, we must confess that he studiously avoided all imitation.

The other point at which Daniel and Shakespeare, amplifying the story of the chroniclers, stand on common ground is their introduction of Richard's queen, Isabel. Shakespeare introduces the queen at several points in the story, but it is to her appearance in Act V, Scene 1 that attention is exclusively drawn here. In this scene we see the Queen awaiting the approach of Richard in the street as he passes from the deposition in Westminster Hall to the Tower. Addressing her husband, she mingles reproaches with her outpourings of grief-stricken love, while he seeks to comfort her by directing her to take refuge in France: —

Hie thee to France,
And cloister thee in some religious house;
Our holy lives must win a new world's crown,
Which our profane hours here have stricken down.

V, 1, 22—25.

Then Northumberland enters, and husband and wife take a last farewell. Daniel, in bringing Queen Isabel into his story, may very possibly have had this scene of Shakespeare's in view, yet his treatment of the king and queen departs as widely from Shakespeare's as his rendering of Richard's soliloquy noticed above. He has, indeed, chosen another place of meeting for Richard and his consort. In his poem he tells us how the King is entering London on his return from his Irish campaign, a virtual captive in Bolingbroke's train. Queen Isabel, unconsious of his reversal of fortune, has placed herself on the line of route, and strains eager eyes to behold her home-coming lord. At last the shouts announcing the King's arrival reach her ears, and seeing the central figure in the procession, she breaks out into joyful speech: —

> «Lo, yonder now at length he comes» sayth shee:
> «Looke, my good wommen, where he is in sight:
> Do you not see him? Yonder, that is hee,
> Mounted on that white Courser, all in white,
> There where the thronging troupes of people bee;
> I know him by his seate, he sits s'upright:
> Lo, now he bowes: deare Lord, with what sweet grace!
> How long have I long'd to behold that face!»
>
> «O what delight my heart takes by mine eye!
> I doubt me, when he comes but something neere,
> I shall set wide the window: what care I
> Who doth see me, so him I may see cleare?» —
> Thus doth false joy delude her wrongfully
> (Sweete Lady) in the thing she held so deare.
> For, neerer come, she finds she had mistooke;
> And him she markt, was Henrie Bullingbroke.
>
> «Civile Wars», II, 70—71.

This scene of delusive joy, swiftly followed by cruel pain as the queen realises the mistake she has made, shows that Daniel was possessed of true dramatic instinct: the whole conduct of this meeting between Richard and Isabel is indeed worked out with masterly power. The queen gives herself up to bitter reproaches, and then gazes from her window once again to behold the man she loves: —

> «Let me not see him, but himselfe; a King:
> For so he left me; so he did remove.
> This is not he: this feeles some other thing;
> A passion of dislike, or else of love.

O yes! 'tis he: that princely face doth bring
The evidence of Majestie to proove:
That face, I have conferr'd, which now I see,
With that within my heart, and they agree.»

Ibid. II, 78.

Complete realisation of the change that has befallen Richard proves too much for the queen, and with one cry of sad recognition she falls senseless upon the floor. Coming to herself, she pours forth her grief in a somewhat lengthy complaint. «Complaints» were much in fashion when Daniel wrote his «Civile Wars», and it should be remembered that he had early in his career won high success with his «Complaint of Rosamond». In her sorrow she unburdens her heart of its strong emotions, and then, gathering courage, prepares to meet her Richard face to face. Shakespeare has drawn a veil of subtly wrought fancy over this scene in which Richard and his queen meet and take their last farewell. He makes them play with their sorrow, weaving fancies about it and setting them to rhyming verse. Daniel is much more simple and more earnest. The queen enters Richard's chamber prepared to utter words of comfort, but grief strikes her dumb, and so husband and wife stand gazing into one another's eyes, unable to speak a word: —

Thus both stood silent, and confused so,
Their eyes relating how their hearts did morne:
Both big with sorrow, and both great with wo
In labour with what was not to be borne:
This mightie burthen, wherewithall they goe,
Dies undelivered, perishes unborne;
Sorrow makes silence her best Orator,
When words may make it lesse, not shew it more.

II, 93.

These, then, are the points of affinity and of opposition between Shakespeare's «Richard II» and Daniel's «Civile Wars». It is not easy to derive from a parallel study of the two works any very definite conclusion. Either poet seems to have followed the guidance of his own instincts, unchecked by concern for the work of his fellow, and so wide apart are their respective renderings of a story which they drew from a common store-house, that their points of agreement seem to be little more than chance coincidences. In the case of Daniel's «Civile Wars» and Shakespeare's «Henry IV» the relationship between the two men is of a different character.

«The Civile Wars» and «1 Henry IV».

There is every reason to believe that an interval of at least two or three years separates «Richard II» from the «First Part of Henry IV». The latter play, it is true, is, in its historical plot, a direct sequel to the former, but in everything that pertains to style, in its fusion of comedy with history, and in its greater maturity of dramatic power, it points to a later period than that of «Richard II». It was entered for publication on the Stationers' Register in the February of 1598, and was probably the work of the preceding year. In comparing, therefore, Shakespeare's dramatic setting of the first portion of Henry's reign with Daniel's rendering of the same in the third[1]) Book of the «Civile Wars» we must bear in mind that the poem precedes the drama. Whereas in our comparison of «Richard II» with Daniel's poem we have been bound to recognise the priority of the play, the circumstances are now reversed. Daniel can have owed nothing to Shakespeare's «Henry IV» as far at least as the 1595 version of his historical poem is concerned, whereas Shakespeare was able, if he wished, to consult Daniel at every step in the evolution of his historic plot.

Holinshed is here as before the main source whence Shakespeare drew his information. He also made use of the old play, «The Famous Victories of Henry V» but that was chiefly in the comic and non-historical scenes. This is not the place to consider in detail all Shakespeare's deviations from Holinshed's narrative: as in «Richard II» and the historical plays generally, he makes whatever changes were necessary for the fulfilment of dramatic requirements, nor does he hesitate to modify in some measure the conduct and behaviour of the characters in order to bring them more into sympathy with the conception which he has formed of their individuality. Bearing this in mind, our attention may be drawn to the following points of variance.

In both Parts of «Henry IV» and again in «Henry V» Shakespeare displays a marked partiality for the person and character of Prince Henry. He is his hero, his ideal man of action, and in regarding him as such, he does not hesitate to modify Holinshed's version of the prince's conduct in such a way as to bring into greater prominence his chivalry and heroism. This is most noticeable

[1]) In the later editions of Daniel's poem and in Grosart's *Daniel* this is Book IV.

in his account of the prince's doings at the battle of Shrewsbury. Holinshed, it is true, bears witness to the prince's bravery on that occasion. He writes as follows: «The prince that daie holpe his father like a lustie young gentleman: for although he was hurt in the face with an arrow, so that divers noble men that were about him, would have conveied him foorth of the field, yet he would not suffer them so to doo, least his departure from amongst his men might happilie have striken some feare into their harts: and so without regard of his hurt, he continued with his men and never ceassed either to fight where the battell was most hot, or to incourage his men where it seemed most need». This is generous praise, but compared with what Shakespeare tells us of the prince's prowess on this occasion, it seems faint enough. The true hero of the fight, according to Holinshed, is the king himself, whereas Shakespeare makes the king owe his life to his son, who also defeats Douglas and slays his rival, the famous Hotspur. Of all this Holinshed and the other chroniclers say nothing. It is, however, interesting to discover that in introducing these changes into the story of the battle, Shakespeare does not stand alone; Daniel, who was almost as much in love with Prince Henry as Shakespeare, anticipates him at almost every point. Thus he makes the prince the rescuer of his father from the hands of that «hot termagant Scot», Douglas. Addressing the prince in rhetorical fashion, he says: —

> Hadst thou not there lent present speedy ayd,
> To thy indangered father nerely tyrde,
> Whom fierce incountring Douglas overlaid,
> That day had there his troublous life expirde.

«Civile Wars», III, 111.
(Grosart's Ed., IV, 49.)

He further departs from Holinshed, and is in agreement with Shakespeare, in making the prince and Hotspur encounter one another in single combat. He does not make Hotspur fall by the prince's hand, nor does he refer to the combat in his description of the battle, but among the stanzas which precede the actual description of the field of Shrewsbury is the following: —

> There shall young Hotspur, with a fury led,
> Meete with thy forward sonne, as fierce as hee,
> There martiall Worster, long experienced
> In forraine armes, shall come t'incounter thee.

There Douglas, to thy Stafford, shall make head:
There Vernon, for thy valiant Blunt, shall be.
There shalt thou finde a doubtfull bloudy day;
Though sicknesse keep Northumberland away.

III, 98.
(Grosart's edition, IV, 34.)

In suggesting that Shakespeare may have drawn the idea of the single combat of his rival Harries from the first two verses of this stanza, something more may be noticed. Daniel's Hotspur is «young Hotspur», whereas the Hotspur of the chroniclers and of historic truth, was a man of mature years, who was senior to Henry IV himself. Shakespeare, however, in his desire to represent him as the rival of Prince Henry at every point, makes him of the same age as the prince. In the first scene of the play the king says in reference to them —

O that it could be proved
That some night-tripping fairy had exchanged
In cradle-clothes our children where they lay,
And call'd mine Percy, his Plantagenet!

«1 Henry IV» I, 1, 86—89.

and this idea of their equality of years is preserved throughout Daniel, it would seem, desired to emphasize the rivalry of the two men in exactly the same way.

Two more points on which Daniel and Shakespeare are in close agreement with each other may be noticed. In his account of the battle of Shrewsbury, Holinshed writes: — «The Welshmen also which before had laine lurking in the woods, mounteines, and marishes, hearing of this battell toward, came to the aid of the Persies, and refreshed the wearied people with new succours». Hall and Grafton say the same thing in almost the same words. Shakespeare, however, represents Glendower's forces as absent from the battle.

Hotspur. O, that Glendower were come!

Vernon. There is more news:
I learn'd in Worcester, as I rode along,
He cannot draw his power these fourteen days.

Douglas. That's the worst tidings that I hear of yet.

«1 Henry IV» IV, 1, 124—127.

Here again Shakespeare is in complete agreement with Daniel. In the «Civile Wars» we read: —

> The swift approche, and unexpected speed,
> The king had made upon this new-rays'd force
> In th'unconfirmed troupes much feare did breed,
> Untimely hindring their intended course:
> The joyning with the Welsh (they had decreed)
> Stopt hereby part; which made their Cause the worse:
> Northumberland, with forces from the North,
> Expected to be there, was not set forth.
>
> III, 100.
> (Grosart's edition IV, 36).

Lastly we may notice how in his conception of the political import of the play of «Henry IV», Shakespeare is at one with Daniel. Throughout both Parts of «Henry IV» we see the working of a righteous Nemesis. Bolingbroke, as Henry V confesses long afterwards on the eve of the battle of Agincourt, has done wrong «in compassing the crown». («Henry V», IV, 1, 279). The blood of murdered Richard cries for vengeance, and Shakespeare invites us to see in the troubles which beset Henry IV the righteous punishment inflicted upon him for his share in the revolution which deposed Richard and set the crown upon his head. No one is more conscious of the wrong committed, and of the nature of the punishment meted out, than Henry IV himself. He sees the hand of Nemesis in the person of his son:

> I know not whether God will have it so,
> For some displeasing service I have done,
> That, in his secret doom, out of my blood
> He'll breed revengement and a scourge for me;
> But thou dost in thy passages of life
> Make me believe that thou art only mark'd
> For the hot vengeance and the rod of heaven
> To punish my mistreadings.
>
> «1 Henry IV», III, 2, 5—11.

We, who regard Prince Henry from Shakespeare's standpoint, and not from that of the prince's father, see irony in the direction in which the king looks for «the rod of heaven»; we are tempted to see Nemesis working, not in the person of the prince, but rather in those ceaseless plots and rebellions which made the king's reign so unstable and his life so burdensome to him. Now this Nemesis-idea is as much before the mind of Daniel as of Shakespeare. We meet with it already in his references to Bolingbroke during the reign of Richard II, and again in his account of the Percy rebellion. Re-

ferring to the absence of Northumberland from the battle of Shrewsbury, he says:

> Who yet reserv'd (though, after, quit for this)
> Another tempest on thy [Henry IV's] head to rayse;
> As if, still wrong-revenging *Nemesis*
> Did meane t'afflict all thy continuall dayes.
>
> «Civile Wars» III, 99.
> (Grosart's Ed., IV, 35.)

From the above comparisons it is manifest that in its plot, its characterisation, and its philosophy, Shakespeare's «First Part of Henry IV» has striking points of affinity to the third Book of Daniel's «Civile Wars». These points of affinity are brought into greater prominence by the fact that in every case they are also points of divergence from the narrative of the earlier chroniclers. Recognising the fact that Shakespeare when he wrote «1 Henry IV», must have been acquainted with so famous a work as Daniel's «Civile Wars», the natural, and, I think, right, inference is that Shakespeare deliberately followed Daniel in his dramatic rendering of the Percy rebellion.

«The Civile Wars» and «2 Henry IV».

The second half of the Percy rebellion, with the capture of Archbishop Scroop and Lord Mowbray in Gaultree Forest, which occupies most of the historical scenes of «2 Henry IV», is passed over in silence by Daniel in the 1595 edition of the «Civile Wars», though he gives a summary account of it in the later editions of his work. He passes at once from the battle of Shrewsbury to the king's death-bed and to the final interview of the Prince of Wales with his father. Here his narrative allows of detail, and again offers points of comparison with Shakespeare's version of the same interview. Holinshed and the other chroniclers deal with this interview and the incident which occasioned it, somewhat briefly. Holinshed, after relating how the king fell into a trance, describes the final scene as follows:

«The prince his sonne being hereof advertised entered into the chamber, tooke awaie the crowne and departed. The father being suddenlie revived out of that trance quicklie perceived the lacke of his crowne; and having knowledge that the prince his sonne had taken it awaie, caused him to come before his presence, requiring of him what he meant so to misuse himselfe. The prince with a good audacitie answered; «Sir, to mine and all men's judgements you seemed dead in this world, wherefore I as your next heire

apparant tooke that as mine own and not as yours». «Well faire sonne (said the king with a great sigh) what right I had to it, God knoweth. «Well (said the prince) if you die king, I will have the garland and trust to keepe it with the sword against all mine enemies as you have done.» Then said the King, «I commit all to God and remember you to doo well.» With that he turned himselfe in his bed, and shortlie after departed to God in a chamber of the abbats of Westminster called Jerusalem, the twentieth daie of March in the yeare 1413.»

Nothing could be balder than Holinshed's rendering of this incident. Shakespeare, as we know, has considerably expanded the story, and has represented the King as reviewing the course of his life and giving advice to the prince how he must govern when he himself is no more. Daniel also adds a fair amount of circumstantial detail, and introduces a dialogue of some length between father and son. Here as elsewhere, he insists on regarding Henry IV as a great criminal who has wrested the crown from Richard, and has had to pay for his crime in the troubles of his reign. He makes the king in his speech to the prince refer to «the blot of foul attaining» just as Shakespeare's Henry speaks of the «by-paths and indirect crook'd ways» by which he won the crown. In the following stanzas Daniel represents the king as giving the prince counsel as to the best means of strengthening his hold upon the kingdom which will shortly be his: —

And since my death my purpose doth prevent,
Touching this sacred warre I tooke in hand
(An action wherewithall my soule had ment
T'appease my God, and reconcile my Land)
To thee is left to finish my intent,
Who, to be safe, must never idly stand;
But some great actions entertaine thou still.
To holde their mindes, who else wil practise ill.

Thou hast not that advantage by my Raigne
To ryot it, as they whom long descent
Hath purchas'd love, by custome; but, with paine
Thou must contend to buy the world's content.
What their birth gave them, thou hast yet to gaine,
By thine own virtues, and good government:
And that unlesse thy worth confirme the thing,
Thou canst not be the father to a King.

«Civile Wars» III, 127—128.
(Grosart's Ed., IV, 92—93.)

With this we may compare the following words of Shakespeare's king: —

> Yet though thou stand'st more sure than I could do,
> Thou art not firm enough, since griefs are green;
> And all my friends, which thou must make thy friends,
> Have but their stings and teeth newly ta'en out;
> By whose fell working I was first advanced
> And by whose power I well might lodge a fear
> To be again displaced: which to avoid,
> I cut them off, and had a purpose now
> To lead out many to the Holy Land,
> Lest rest and lying still might make them look
> Too near unto my state. Therefoie, my Harry,
> Be it thy course to busy giddy minds
> With foreign quarrels; that action, hence borne out,
> May waste the memory of former days.
>
> «2 Henry IV», IV, 5, 203—216.

When we compare these last seven lines with the first of the two stanzas of Daniel's «Civile Wars» just quoted, the resemblance of idea and of expression is most striking. Neither Holinshed nor any of the other Chroniclers makes any reference to Henry's intended crusade, nor does any of them bring forward the counsel of busying «giddy minds with foreign quarrels» — or as Daniel puts it, —

> But some great actions entertaine thou still,
> To holde their minds, who else wil practise ill.

So close indeed is the resemblance between Shakespeare and Daniel at this point, that it may be said to put a seal upon all that has gone before. We have already, in dealing with the «First Part of Henry IV», adduced striking parallelisms of thought, characterisation and situation between Shakespeare and Daniel: to these must now be added a parallelism of thought and of expression so striking that it forces us to adopt one and only one opinion. Shakespeare, it is evident, knew Daniel's poem, kept it closely in mind in the composition of both parts of «Henry IV», and availed himself of many of those variations from, and expansions of, the chroniclers' story which Daniel had introduced into his «Civile Wars». Whatever, therefore, may be the debt which Daniel owed to Shakespeare's «Richard II» in the shaping of the first portion of his work, Shakespeare's debt to Daniel is assuredly far greater in his dramatisation of the reign of Richard's successor.

Shakespeare auf der deutschen Bühne.

Wird unsere Theaterkritik den Leistungen unserer Schauspieler wirklich gerecht? Da wird gelobt und getadelt, möglichst geistreich und entsprechend subjektiv; aber reale Angaben und Erörterungen darüber, wie hervorragende Schauspieler in entscheidenden Momenten aussahen, sprachen, empfanden, überhaupt ihre Rolle auffaßten, trifft man selten. Dies bedeutet nichts anderes als eine Verschleuderung der Kunstarbeit, die von den Darstellern aufgeboten wird. Die Wolter ist dahin, und wo nicht ein Bühnenkundiger wie Minor ihr Bild festgehalten hat, fehlt so gut wie jede konkrete Schilderung selbst ihrer höchsten Glanzpunkte. Wie anders dankbar gegen den Schauspieler war das 18. Jahrhundert. Von den Shakespeare-Darstellungen Garricks gibt es eine Reihe ganz genauer Beschreibungen, in denen uns Davies, Murphy, Lichtenberg seine Erscheinung, Stimme und Tonart überliefern, wie es kein Photograph und kein Kinematograph tun könnte: mit innerlichem Verstehen und Erläutern. Ähnliche Aufzeichnungen haben wir auf französischem Gebiete über Talma. Durch solche nachgestaltende und nicht bloß ästhetisierende Kritik ist für eine dauernde Schätzung jener Künstler ein musterhaftes Material gesammelt worden, und um nachdrücklich darauf hinzuweisen, hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1902 eine Preisaufgabe über Garrick als Shakespeare-Darsteller ausgeschrieben — die preisgekrönte Schrift samt Abdruck der besten Szenenbeschreibungen erscheint eben als zweiter Band «Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft» (Berlin, G. Reimer).

Aber es ist nicht so leicht, wie man meinen möchte, einen charakteristischen Moment eines Spielers klar zu erfassen und mit der Feder festzuhalten. Ich verabredete einmal mit meinen Seminaristen, daß sie bei einer bevorstehenden Hamlet-Aufführung von Kainz feststellen sollten, 1. was er bei der ersten Erscheinung des Geistes tat, 2. wie er den Monolog «Sein oder Nichtsein» begann, 3. wie er den Rappierwechsel in der Fechtszene vernahm. Die Stellen wurden gelesen, die Stichworte markiert, das Verhalten verschiedener Schauspieler besprochen, die jungen Leute schienen wohl vorbereitet. Und das Ergebnis? Fast keiner hatte etwas zu beobachten vermocht. Sie sagten, es sei alles so rasch gegangen; bevor sie recht beobachten konnten, sei die Situation schon vorbei gewesen. Um eine so schwierige Aufgabe zu bewältigen, glaubte ich mich daher an Bühnenkünstler von Beruf wenden zu müssen, und danke es Herrn Gregori vom Hofburgtheater bestens, daß er sich bereit finden ließ, den ersten Versuch zu machen. Möge sein Beispiel viel Nachahmung finden und dem Shakespeare-Jahrbuch von anderen großen Theatern mancher ähnliche Berichterstatter erwachsen! A. Brandl.

I. Adolf von Sonnenthal: König Lear.

I, 1. Der Thronsaal hat sich unter allen Feierlichkeiten gefüllt, die am Hofe einer überragenden Herrscherpersönlichkeit Gebot und Pflicht sind. Die Großen wissen, daß in wenig Augenblicken der alte König die Krone niederlegen und das Reich seinen drei Töchtern als Mitgift spenden wird. Atemlose Stille herrscht — da tritt er, durch Trompetenstöße angekündigt, in den Rahmen des Säuleneingangs. Eine hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt; weißes Haar wallt in spärlicher Fülle auf die Schultern herab; ein mächtiger silberglänzender Bart und große, weithin schauende Augen ziehen den Beschauer so an, daß er fast nur das Haupt des Alten betrachtet; es ist mit dem Kronreif geschmückt. Lange kostbare Gewänder fallen in verschwenderischen Falten bis auf die Knöchel. Rasch tritt er ein, bleibt auf den Stufen stehen, stützt sich dabei auf das lange, breite Schwert, und während er die stattliche Versammlung mit dem Blicke streift, geht ein Lächeln der Befriedigung über seine schönen Züge. In schmucker Reihe stehen die Kinder seines Blutes vor ihm; unter seinen Brauen blitzt es auf, als wolle er sagen oder vielmehr noch geheim halten, daß er heute etwas ganz Besonderes im Schilde führe. Er hat sich nach alter Leute Weise eine seltsame Formel ausgedacht, unter der die Übergabe statthaben soll. Es reizt ihn, am letzten Tage seiner Herrschaft vor allem Volk die ganze Süßigkeit zu genießen, die einem beglückenden Vater von drei liebenden Töchtern nur irgend bereitet werden kann. Er will sich an ihren Liebesworten berauschen und fröhlichen Herzens abdanken. Er glaubt, die Kinder zu kennen: Goneril und Regan werden ihm in einfachen kargen Worten ihre schuldigen Gefühle bekennen, Cordelia, die vor allem teure, wird ihn überschwenglich preisen. So hat er im voraus der Jüngsten den größten Teil des Reiches bestimmt. — Das spielt sich für den, der das Drama kennt, auf dem Antlitz dieses Lear ab und zwar in den paar Sekunden, die der König braucht, um den Thron zu erreichen. Nach jenem kurzen Halt auf den Stufen des Saales schreitet er zwar würdig, aber doch etwas erregt im Vorgefühle des wonnevollen Augenblicks herab, grüßt die beiden Paare Albanien und Cornwall mit leicht bewegter Hand, geht auf Cordelien zu und schaut ihr mit unverhohlener Freude eine Weile in die schönen jungen Augen; dann neigt er leicht den Kopf vor dem übrigen, gebeugt dastehenden Hofe und läßt sich nieder. Die Feierlichkeit beginnt; das erste Wort aus seinem Munde ist ein Befehl, Stimme und Haltung sind von Erz.

I, 4. Ein andrer Lear tritt uns entgegen. Er kommt zwar von einer fröhlichen Jagd heim, aber mehr Unruhe und Unsicherheit als freudige Stimmung prägt sich in seinem Wesen aus. Die Reue über Cordeliens Verstoßung nagt an ihm und wird noch genährt durch Gonerils, seiner nunmehrigen Wirtin, unkindliches, hoffärtiges Benehmen. Es ist, als trete er nicht mehr eigenen Boden. Er muß sich um allerlei kümmern, wofür er ehemals nicht ein Wort zu verschwenden brauchte. Das Essen läßt auf sich warten, das dem hungrigen Waidmann nottut, der Narr bleibt ferne, die Ritter sind schweigsam Der Haushofmeister Gonerils gar behandelt seinen weiland Herrn wie einen Knecht. Verblüfft von dieser Keckheit läßt Lear ihn zur Rede stellen und bekommt einen unflätigen Bescheid. Der ihn bringt, wagt den König außerdem auf die allgemeine Wandlung aufmerksam zu machen, die vorgegangen ist: «Es zeigt sich ein großes Abnehmen der Höflichkeit» — da faßt ihn der Alte hart am Arme und zieht ihn von den Genossen weg. So bleibt die Schmach unter zweien; sie sprechen leise. Man sieht es Lear, dem sonst so Freimütigen, an, wie schwer es ihm wird heimlich zu tun, sich zu verstecken. Aber so klein ist er in der kurzen Zeit seit der Abdankung geworden, daß er lieber sich selbst und seinen Argwohn anklagt als Gonerils klar erwiesene Lieblosigkeit. Das Beiseit mit dem Ritter kennzeichnet die neue Phase in Lears Zustand. — — Als dann Goneril auftritt, schaut er ihr von unten herauf ins Gesicht, wie der Diener dem hochmögenden Herrn, um abzulesen, ob die Stirne Gunst oder Ungunst anzeige. Sie bekrittelt sein Gefolge, sie schmäht es laut und macht dem Vater darob Vorwürfe. Sie nimmt die Rücksicht nicht, die er soeben genommen, als er den Ritter leise zu reden zwang; sie schreit vor allem Volk. Und im tiefsten Herzen verletzt, starrt er die Undankbare stumm und schier ungläubig an und bewahrt diese Haltung noch während der vier folgenden Zeilen des Narren, auf die er nicht hört. Dann erst ringt es sich fast ohne Ton und heiser von seinen Lippen: «Bist du meine Tochter?» Das ist die unheimliche Stille vor dem Sturm, es wetterleuchtet schon unter den Brauen, bald bricht ein von Replik zu Replik wachsender Orkan los, die Brust tönt gewaltige Flüche, bis die Erschöpfung über den greisen Körper kommt: er weint.

II, 4. Auf dem Wege nach Glosters Schlosse zu Regan (I, 5) fühlt er trotz seiner Hoffnung auf Regans Pflichtbewußtsein, daß schon die Axt an seines Lebens Wurzel gelegt ist. Er fürchtet den Wahnsinn, weil seine Natur sich umkehrt. Aus dem gnadenspenden-

den Gotte ist ein scheuer Almosenempfänger geworden. Aber mit einem Reste der alten Kraft versucht er sich gewaltsam aufzurichten. Da erblickt er Kent im Blocke, verweigern ihm Cornwall und Regan die Unterredung, kommt Goneril frech vor sein Angesicht, der er nimmer begegnen wollte. Er kanns nicht fassen, daß die Götter solchen Freveln zuschauen, ohne den Beleidigten zu rächen. Mit weit aufgerissenen, durchbohrenden Augen, vorgeneigten Leibes verfolgt er der Verfluchten Eintritt; sie grüßt ihn flüchtig. Die Tränen steigen ihm auf, er schluckt, er kämpft mit jeder Silbe: «Schämst du dich nicht, auf diesen Bart zu sehen?» und in heißer Aufwallung macht er eine plötzliche zuschlagende Geste durch die Luft: «O Regan! kannst du bei der Hand sie fassen?» Seine Ohnmacht nimmt mehr und mehr überhand, er feilscht in fürchterlicher Ironie mit den Beiden um die Ritter seines Gefolges, irrt von einer zur andern und bricht, ein erschütterndes Bild des Jammers, unter Tränen zusammen. Kent und der Narr stützen ihn, er gewinnt noch einmal die aufrechte Haltung wieder, starrt die teuflischen Töchter an und stürzt dann davon in die gewitternde Nacht hinaus; sein geller Aufschrei: «O Narr, ich werde rasend», schließt den Akt wie eine ohrenzerreißende Dissonanz.

IV, 6. Sein Körper aber ist von herkulischer Widerstandsfähigkeit. Die Natur gibt ihn sich selbst zurück. Von Blitzen umzuckt, erscheint er (III, 2) gleich einem blitzeschwingenden Jupiter in alter Größe auf einer Anhöhe und ermuntert Sturm und Regen zu ärgerem Wüten, ob er gleich selbst barhaupt unter der Unbill leidet. So lodert die unvergleichliche Lebenspotenz noch mehrmals auf, um immer bald darauf in sich zusammenzusinken. Kürzer und kürzer werden die Kurven solcher Zustände, sie ebben schließlich ganz aus in der Szene bei Dover. Erfaßte uns vorhin der Zorn, to tritt nun sanfte Rührung ein über diese stille kindliche Unbewußtheit. Die Dissonanz nähert sich der Auflösung. Im hellen Sonnenschein, bei ruhiger Luft, kommt er leichten Schrittes dahergewandert, Haupt und Brust mit Blumenkränzen besteckt, einen am Wege abgebrochenen, buntgeschmückten Baumast in der Hand, die Augen ins Leere gerichtet. Er stößt auf Edgar, bleibt stehen, zieht ein Papier aus dem Wams und fragt gleich einem inspizierenden Feldherrn nach der Parole. Edgar antwortet: «süßer Majoran», Lear blickt irre ins Papier, nickt und gibt befriedigt die Bahn frei. Jetzt tritt Gloster auf ihn zu, ruft ihn als König an und sinkt mit Edgar in die Kniee. Lear reckt sich, das Bild da vor ihm weckt entschlafene Erinnerungen.

Er spreizt seinen Stab von sich ab und stützt sich leicht darauf wie auf eine Lanze, schaut mit erhobenem Haupte über die Beiden hinweg wie vor Zeiten über ganze Heere von Knieenden und spricht in solcher hoheitvollen Attitüde: «Ja, jeder Zoll ein König». Doch wie zersprungene Glocken tönt das stolze Wort des Armen. — Gloster fragt sodann: «Kennst du mich wohl?» Da kniet sich Lear zu ihm hin, Antlitz gegen Antlitz, Leib gegen Leib, und sie halten Zwiesprache wie zwei spielende Kinder. Wieder zieht Lear das Papier heraus, das ihm nun die Herausforderung der Schwiegersöhne bedeutet. Bei der Predigt, die er, einen Priester mit weithin gestreckten Armen nachahmend, spricht, berührt er Edgars weichen Hut mit den Fingern. Er ergreift ihn, betrachtet ihn lange, läßt ihn zu Boden fallen und tritt darauf wie auf einen Filzschuh. Dabei lächelt er verschmitzt vor sich hin, nimmt seinen Stab in beide Hände und holt zum Schlage aus. Endlich blickt er in die Kulisse hinein, scheint dort den Gegner zu entdecken und verläßt, auf den Zehen gehend, die Bühne; die kindliche Waffe saust dabei zweimal kraftlos auf die nackte Erde.

IV, 7. In ein vornehmes Gewand gekleidet, liegt Lear auf dem Bette. Leise Musik hat ihn eingesungen, laute soll ihn wecken. Er regt sich bedächtig und faßt nach seinem Kopfe, in dem das Fieber glüht. Ganz langsam wandern nun die umflorten Augen von einem zum andern; sie bleiben endlich an Cordelien hangen als an dem seligen Geiste, der ihn jenseits des Grabes begrüßt. Er glaubt sich im Sarge liegen; und nur ganz allmählich (die Pausen sind so beredt, daß das beschreibende Wort tot erscheinen müßte) wird er seiner bewußt. Die Sonne blendet ihn, sein Kleid ist ihm unbekannt, er vermag den Arm zu bewegen — lebt er in Wahrheit? Da löst er von der Pflegerin Kleid eine Nadel und sticht sich in die Handfläche: er fühlt noch! Und wie er freudig aufschaut, kommen ihm Cordeliens Züge bekannt vor; in zitternd zaghaften, tränenweichen Tönen, kindhaft lallend ringt er sich stückweis die Rede ab, die in der Zeile endet: «Die Dame halt ich für mein Kind Cordelia». In steter Angst verlacht zu werden, spricht er fast alles zu Kent und dem Arzte. Und erst als er auf ihren Gesichtern das befürchtete Lächeln nicht gewahrt, wendet er sich zu Cordelien zurück, die sich unter Schluchzen zu erkennen gibt. Zu umarmen wagt er sie nicht, aber zwei seiner Finger legt er prüfend an ihre Augen, spürt ihre heißen, vollen Tränen und halb lachend, halb weinend klingt sein «Ja, wirklich!» Nun aber fleht er sie bekümmert an: «Bitte,



JOSEF KAINZ
als Romeo



ADOLF von SONNENTHAL
als König Lear.

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) Berlin

und

Vater.

em ver-

späteren

und

und Zacken

all seiner

Tat

Tod

ist





o weine nicht» und will betend ihr zu Füßen sinken. Sie hindert ihn daran und schließt die Arme um den wiedergewonnenen Vater. So vor Freude und Tränen strahlend, verlassen sie gleich einem verliebten Paare die Bühne. Er wird sich der Not seiner späteren Gefangenschaft nicht mehr bewußt, läßt sich (V, 3) willenlos und beseligt abführen, indem er dem getreuen Kind Wangen und Hände streichelt, und so haucht er auch endlich seine gemarterte Seele im ununterbrochenen Anschauen der Ermordeten aus.

Ferdinand Gregori.

II. Josef Kainz: Romeo.

I, 1. Die knabenhafte Gestalt eines vornehmen Italieners schleppt sich müde über eine schmale, gewölbte Holzbrücke Veronas. Man hat Muße, ihn zu betrachten. In die Farbe der Liebe ist er gekleidet: lose anliegende dunkelrote Beinlinge, die sich an den Knien zu fröhlicher ausgeputzten Puffen erweitern; die Brust deckt bis nahe an die Hüften eine kurze Jacke, unter der ein bauschiges, weißseidnes Hemd am Halse, am Gürtel und den Ärmeln vorschaut; darüber fällt die rotsammtene «Klappe» in schönen, weichen Falten, sie wird durch einen breiten goldverzierten Leibriemen zusammengehalten, an dem Degen und Dolch als scheinbar recht überflüssige Wehr hängen; ein stoffreicher Mantel mit vielen Zipfeln und Zacken ist über die linke Schulter gelegt und unter der rechten durchgezogen; die Stirn wird von dem tief herabgezogenen Barett fast verborgen, als solle durch diesen schmalen Schirm das Tageslicht abgewehrt werden. Volles schwarzes Haar umrahmt das bleiche, feine junge Gesicht und ist unterhalb der Ohren zu einem dicken Kranze aufgekämmt.[1]) Die Wangen sehen müde aus, die Augen übernächtig; die ganze Haltung des jungen Montague sticht wie von den leuchtenden Farben des Gewandes auch seltsam ab von dem lebhaften Treiben der Stadt, durch die er schlendert, den Blick zu Boden gesenkt. Lange vor Morgengrauen hat er sich aufs Feld hinausgestohlen, nun scheucht ihn die aufdringliche Sonne ins Haus, wo er die Fenster verhängen und einsam bleiben wird. Ein Sonderling bei all seiner Jugend. Er «lebt, nur weil er liebt». Und das ist in der Tat ein wahres Bekenntnis: wir sehen ihn später mit Julien in den Tod gehen. Fürs Erste freilich bildet er sich bloß ein zu lieben, es ist ein

---

[1]) Das beigefügte Bild stammt aus dem Anfang der 80 er Jahre und weicht in Kostüm und Perücke von Kainzens heutigem Romeo ab.

affektiertes Liebesgehaben, das er an den Tag legt. Sein Wesen verlangt gebieterisch nach einem Gegenstand, den er lieben kann, und so wählt er die Erste, die Beste unter Veronas Schönen aus. Er philosophiert sich nun in eine Empfindung hinein, die er nicht hat. Es ist eine Parodie der Liebe mit leeren Übertreibungen und Silbenstechereien. Er jongliert mit blassen Gedanken über ein glutvolles Wort. Er tut gleichgültig gegen die Welt, er vernachlässigt Eltern und Freunde, seine Kräfte scheinen gelähmt zu sein; er merkt nicht auf die Stunden und nicht auf den blutigen Streit, der ganz Verona aufrührt. Er fühlt sich krank und er ist es, denn die säuselnde schmachtende Liebe ohne Gegenliebe, die nur mit scheu aufgeschlagenen Augen anbetetet, ist seiner Natur ungemäß. Eintönig und mühselig von Benvolio abgepreßt, kommt karge Rede von seinen Lippen; Fragen stellt er kaum und mag auch keine Antwort; und als er dann in schwärmerischer Wehmut sein Geheimnis gesteht, findet er, der nachher um Juliens willen rast und tobt, keinen Laut der Verzweiflung, des lösenden Schmerzes. Er redet sich ein, mit dem Leben abgeschlossen zu haben und der ewigen Freudlosigkeit ohne Hoffnung entgegenzudämmern. Kainz hält die Unechtheit, die Oberflächlichkeit der Rosalindenliebe so sicher fest, daß etwa bei den Zeilen:

> Ein schönres Weib als sie? Seit Welten stehn,
> Hat die allseh'nde Sonn' es nicht gesehn.

im Publikum ein Lächeln erweckt wird; man fühlt schon die kindliche Verirrung, die sich in Bälde erweist.

I, 5. Die alle Sinnenfreude abweisende Stimmung hält noch beim Betreten des Festsaals der Capulets an. Mit Gewalt zerren ihn die Freunde, die ihn aufmuntern und heilen wollen, über die Bühne, während der Hausherr sie begrüßt. Und nun verzichtet der Künstler auf das gangbare Mätzchen mit der Rose. Gewöhnlich läßt Julia in dem Augenblicke, da Romeo eintritt, eine Rose fallen, die er galant aufhebt und ihr zurückreicht. Dabei blicken sich beide in die Augen und bezeichnen so dem Publikum den Beginn ihrer Liebe. Sie verlegen die entscheidende Begegnung demnach auf die Szene, ganz gegen Shakespeares Absicht, der ein Feind solcher Pantomimen war und höchst feinsinnig den undarstellbaren Moment des Sichverliebens hinter der Kulisse annimmt. Auch eine Äußerlichkeit spricht hier gegen die meisten Romeodarsteller: sie treten ja maskiert in den Saal, Julia kann also die Züge des galanten Ankömmlings gar nicht erkennen! Im späteren Zwiegespräch, das in einer

Ecke statthat, streift Romeo natürlich die Vermummung ab. Kainz folgt der Bescheidenheit des Dichters und geht erst noch, ein gelangweilter Rosalindenliebhaber, durch den Saal, ohne Julien zu erblicken. Dann stürzt er plötzlich aus den hinteren Gemächern heraus und ist mit einem Schlage verwandelt. Ein Jubel jagt durch seine Stimme, seine Glieder. Die schlaffen Bewegungen sind wie durch Zauber energisch geworden; wie eine Gerte biegt und streckt er sich. Er hat sein wahres Liebesziel gefunden und lebt nun wirklich, weil er liebt. Jedes Bild, das er braucht, strotzt von Kraft und und Anschaulichkeit, und kräftig und anschaulich bringt er es auch zum Ausdruck. Selbst da er erfährt, sie sei eine Tochter seines Feindes, erfaßt ihn nicht bängliches Zagen, sondern eine jubelnde Opferfreude:

Mein Leben ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Mercutio und Benvolio mahnen ihn ans Weggehen; er fügt sich höchst unwillig und war doch vor kurzem kaum zu bewegen das Fest zu besuchen! Sie nehmen ihn unter die Arme, er ist wie an den Ort gebannt und wendet die Augen noch einmal sehnsüchtig nach dem Saale zurück, als könne er einen letzten verheißenden Blick Juliens auffangen. Rosalinde ist aus seinem Gedächtnis gelöscht, er ist gesundet.

II, 2. Er sucht das Fenster Juliens und hebt sich, da ers gefunden, auf die Fußspitzen, um ihren Schatten hinter dem erleuchteten Glase zu sehen. Wachen will er hier unten über ihren Schlaf, den Atem trinken, der um ihr Haus weht. Da tritt sie auf den Balkon — er ist seines Glückes kaum mächtig, und eine einzige süße Melodie fließt in zartem, wonnevollem Piano aus seinem erblühten Munde; sie steigert sich zu glühender berauschender Cantilene, sie wächst auch im Tempo an zu schnelleren Flügen, bis Juliens «Weh mir» ihn unterbricht. Er lauscht, und da sie wieder verstummt, schwärmt er bilderreich weiter. Als ob sie schon sein wäre, als ob er mit ihr nach Wunsche schalten dürfte, versetzt er sie als Sonne, als Stern, als Flügelbote an den Himmel, über die Wolken und erquickt sich dort an ihrer Schöne. Nun hört er gar seinen Namen nennen und jauchzt mit unterdrücktem Schrei auf. Ohne seinen Horcherplatz zu verlassen, ohne seinen schier durchgehenden Wünschen die Zügel schießen zu lassen, saugt er den Liebesschmerz Juliens ein wie eine süße Himmelsspeise; ein paar Zwischenrufe der Verzückung stößt er aus, bis er endlich nicht

länger an sich halten kann: «Ich nehme dich beim Wort». Niemals, auch an den leidenschaftlichsten Stellen nicht, durchbricht ein lauter Tageston ihre zauberhafte mondliche Heimlichkeit. Und doch sind alle Tiefen in dem liebehungrigen und liebestarken Jüngling aufgerührt. Fast zitternd steht er noch immer zu Füßen des Balkons, und nun fragt sie, ob seine Liebe ehrbare Vermählung wünsche: da schlagen die Glückeswogen über ihm zusammen, er wirft mitten in ihren Satz ein «Ja» ein, das Shakespeare nicht aufgezeichnet, dem er keinen halben Jambus zugewiesen hat und das dennoch mitten aus der Dichtung herausgeboren ist. — — Nach «tausend gute Nacht» entfernt er sich, springt aber gleich darauf ihrem Anruf folgend zurück und am Balkon empor wie ein übermütiger Knabe, der vom Baume eine zu hoch hängende reife Frucht stehlen will. Er sucht dabei ihre Hand zu fassen, gleitet aber ab, findet dann einen festen Stützpunkt für seinen Fuß, hält sich mit der einen Hand am Geländer an, zieht mit der andern ihre Finger küssend an den Mund und schwebt so zwischen Himmel und Erde in taumelnder Erregung. Und wenn jetzt Julia von dem tändelnden Mädchen spricht, das sein Vögelchen am seidenen Faden entschlüpfen läßt und wieder an sich zieht, so verwirklicht er das Bild, indem er ihren Schleier, der herabhängt, erhascht und herzt, ihn endlich als Liebespfand an sich reißt und mit sich nimmt.

II, 6. Den Gipfel des Glückes erreicht Romeo in der knappen Szene bei Lorenzo, kurz vor der Trauung. Der Franziskaner versucht durch gute Lehren und mit allem Bedacht die überschäumende Leidenschaft zu glätten, aber Romeo hört nur mit halbem Ohre zu, strahlt von innerem Jubel, lächelt bald ihn an, bald in sich hinein, und jeden zweiten Augenblick schaut er nach der Richtung, aus der die Geliebte zur hochzeitlichen Handlung erscheinen muß. Ein langgezogener plötzlicher Schrei — in die Rede des Paters hinein — dann stürzt er fort, ihr entgegen. Man sieht die Liebenden kurz darauf zusammen auftreten, eng aneinander gedrückt, Brust an Brust, Mund an Mund, die Arme schier in eins verschränkt: so schleift Romeo die junge Braut zu dem Alten. Vor Romeos Jauchzen kommt Lorenzo kaum dazu ihr Gutenabend zu wünschen; Julia endlich begrüßt den Alten, nachdem sie sich losgemacht, aber schon wieder schließt ihr Romeo den Mund, so daß Lorenzo humoristisch konstatieren kann: «Für mich und sich dankt Romeo». Als dann Julia ihre fünf herrlichen Verse spricht, gibt Romeo sie noch einmal frei, tritt zurück und neben den Pater, den er glückselig mit ausgestreckten Armen

auf der Geliebten Schönheit hinweist; und gleich darauf bedankt er sich für ihr Geständnis durch eine neue Umarmung. Alle Sinnlichkeit in dieser Glückesszene ist vom Künstler in Schönheit und Grazie aufgelöst. Lorenzo wendet sich seiner Zelle zu, um die heilige Handlung vorzubereiten, hört hinter seinem Rücken erneutes lautes Kosen, dreht sich schnell um und wird durch das Bild der Enganeinandergeschmiegten von der Angst gepackt, daß die beiden in der nächsten Minute ohne den kirchlichen Segen Mann und Frau werden möchten, wenn er sie allein ließe. Da trennt er sie mit seinen Armen und droht: «Ich leide nicht, daß ihr allein mir bleibt». Sie lachen laut auf und stürzen, ihn fast überrennend, zum Altare.

V, 1. Ein Held steht vor uns — wir kannten bisher nur den Knaben und den Liebhaber. Zwar ist er verbannt, fern von der Geliebten, aber das genossene Glück und die inneren Verheißungen lassen ihn das Geschick mit Würde tragen. Er hofft und ist fröhlich. Einem günstigen Traume vertraut er. Da sieht er Balthasar kommen, von dem er Botschaft erwartet, läuft ihm entgegen, zieht ihn auf die Bühne und bestürmt ihn: «Sag, wie stehts? — —» In heftigster Geschwindigkeit richtet er eine ganze Reihe von Fragen an ihn; plötzlich entdeckt er den Kummer auf dem Gesichte des schweigsamen Knaben, spricht nun von Wort zu Wort langsamer, leiser, unsicherer, ängstlich-erwartungsvoll, trinkt dann gierig die furchtbare niederschmetternde Antwort, daß Julia tot sei, schreit auf und bricht zusammen. Auf eine Bank ist er hingesunken in langem, stummem Schmerze, den Kopf in beide Hände vergraben. Es entsteht eine schreckensvolle Pause. Dann lösen sich die Hände langsam vom Gesicht und streichen das wirre Haar zurück, wie um die Augen frei zu machen; er hebt den Blick zum Himmel ohne sentimentale Kümmernis, mit festem Entschluß, anklägerisch, richtet sich in die Höhe und — mit einer mächtigen Geste — durchstreicht in der Luft den Schicksalssatz, den eine höhere Macht für ihn aufgeschrieben. «Ich biet' euch Trotz ihr Sterne»! Er, der im Beginne seines Glückes der Worte so viele fand, die ihm alle nicht auszureichen schienen, um seine Seligkeit zu schildern; der in Lorenzos Zelle, als er seine Verbannung erfährt, in ebenso umfänglichen Vorwürfen die Tröstungen des Alten abweist, — hier faßt er seinen ungeheuren Schmerz und seine Todesbereitschaft zugleich in diese einzige Zeile! Aber mit welcher Eindringlichkeit spricht er sie auch! Wie ein Feldherr steht er da, der mitten im Pulverdampf strikte Befehle gibt. Er strebt der letzten ewigen Vereinigung mit Julien zu und verschafft sich

Gift. Die Szene mit dem Apotheker wirkt monumental dadurch, daß Kainz hier mit aller Schärfe die Gegensätze hervorkehrt. Dort der hungernde Greis, der am Leben hängt, hier der jugendliche Sieger über Leben und Schicksal. Bei den Worten «Bist du so nackt und bloß . . . und scheust den Tod»? tritt Romeo kopfschüttelnd zurück, mißt das elende ausgemergelte Menschengerippe von oben bis unten und gewinnt daraus eine geradezu fröhlich-lachende Todeswilligkeit! — So trinkt er das Gift denn auch (V, 3) mit offenen Augen und königlicher Geberde aus; die Hälfte des Fläschchens dem Tode, den Rest der Geliebten zubringend.

Wir lieben diesen Romeo, der bei Kainz nicht nur ein angenehmer junger Bursche ist, sondern der Typus des mit ganzer Seele Liebenden. Aber wir lieben ihn auch als Individualität. Er gibt nicht nur die Liebe, er gibt ein Stück italienischer Kultur jener Zeit. Leutselig den gemeinen Leuten, ritterlich dem Gegner, freundschaftlich den Genossen gegenüber und wohl zu Scherzen aufgelegt; der Abkömmling eines alten Bürgergeschlechtes, das sich zur Aristokratie hinauf entwickelt hat.

Ferdinand Gregori.

———

On the Editions of „Mucedorus“.

A study of printers and compositors in the time of Shakespeare.

By

W. W. Greg.

Of all plays produced previous to the Restoration it is *Mucedorus* which has survived in the greatest number of early editions. I have been able to trace no less than seventeen printed before 1700, and it is quite possible that there may be others which have eluded my search.[1]) Of these seventeen editions I have been able personally to examine fifteen: of the remaining two, that of 1621 is preserved in the Municipal Library of Danzig, and that of 1618 is in the possession of Mr. A. H. Huth. The readings of 1621 are recorded in Warnke and Proescholdt's edition of the play, whence I have quoted them. The edition of 1618 is unfortunably for the moment inaccessible; I have consequently, although recording it in the list of editions, been forced to leave it entirely out of consideration in discussing the readings and the mutual relation of the quartos. It will appear later that we can do so without material loss.

These seventeen editions fall into two groups according as they contain the original or the enlarged text; groups which I shall designate A and B. The title of the first edition runs as follows:

A Most pleasant Comedie of Mucedorus the kings sonne of Valentia and Amadine the kings daughter of Arragon, with the merie conceites of Mouse. Newly set foorth, as it hath bin sundrie times plaide in the honorable Cittie of London. Very delectable and full of mirth.

When the text was enlarged the title was altered, and in the edition of 1610 runs thus:

---

1) *The Spanish Tragedy* with twelve and *Hamlet* with ten editions appear to come next in popularity.

A Most pleasant Comedie of Mucedorus the Kings sonne of Valentia, and Amadine the Kings daughter of Aragon. With the merry conceits of Mouse. Amplified with new additions, as it was acted before the Kings Maiestie at White-hall on Shroue-sunday night. By his Highnes Seruantes vsually playing at the Globe. Very delectable, and full of conceited Mirth.

I subjoin a list of the extant editions, all of which are in quarto.[1])

A.

1598. Printed for William Iones. BM.
1606. Printed for William Iones. Dyce.

B.

1610. Printed for William Iones. BM. TCC.
1611. Printed for William Iones. Bodl.
1613. Printed for William Iones. BM.
1615. Printed by N. O. for William Iones. BM. TCC.
1618. Printed for Iohn Wright. Huth.
1619. Printed for Iohn Wright. BM. Bodl.
1621. Printed for Iohn Wright. Danzig.
1626. Printed for Iohn Wright. Dyce.
1631. Printed for Iohn Wright. BM.
1634. Printed for Iohn Wright. BM.
1639. Printed for John Wright. TCC.
1663. Printed for Francis Coles. Bodl.
1668. Printed by E. O. for Francis Coles. BM. Bodl. TCC.
N. D. Printed for Francis Coles. BM. TCC.
? [Imperfect, wanting titlepage.] TCC.

The problem is to determine the relationship of the various dated editions and further to «place» the two of which the year of printing is unknown. In the case of the undated edition the fact of its bearing Coles' name alone points to its having been produced after 1639 and before 1668, and internal evidence shows, as we shall see later on, that it falls into its natural place in the long gap between 1639 and 1663. The place of the imperfect edition is less easily ascertained, and we shall have to leave it provisionally unplaced while we examine the variations in the text afforded by the different editions. For this purpose I shall reprint the Introduction to the play, which appears

[1]) BM. = British Museum. Bodl. = Bodleian Library, Oxford. TCC. = Trinity College, Cambridge. Dyce = Dyce Collection, South Kensington.

in both forms of the text, exactly as it stands in the edition of 1598, and shall then give a table of the principal variations, beyond merely orthographic or typographic ones, found in the subsequent editions. It must be understood that although, when a variation is recorded, a collation of all editions is implied, the absence of such record does not imply the non-existance of variations in the later texts. It should also be borne in mind that for the readings of the quarto of 1621 I am dependent upon the collations given in Warnke and Proescholdt's edition, which are not always quite as full as might be desired for our present purpose. The undated edition has been provisionally placed between those of 1639 and 1663; it presents no variations from the former, and might therefore but for the imprint come either immediately before or immediately after it. The imperfect edition has been treated apart from the regular series and the readings recorded in a separate column. I have also, for reasons which will appear later on, recorded the readings of Collier's edition (Shakespeare 1878, vol. VIII). In each case the orthography is that of the earliest edition mentionded. Thus I give for instance «proue 19—68» meaning that the editions of 1619—1668 all have the reading «proue» though the spelling may differ: thus in the present case the later editions of course read «prove».

A most pleasant Co|medie of *Mucedorus* the Kings
sonne of Valentia, and *Amadine*,
the kings daughter of Arragon.

*Enter Comedie ioyfull with a garland of
baies on her head.*

WHy so? thus doe I hope to please:
Musicke reuiues, and mirth is tollerable.
Comedie play thy part, and please,
Mak merry them that coms to ioy with thee:
Ioy then good gentilles, I hope to make you laugh. 5
Sound foorth *Bellonas* siluer tuned strings.
Time fits vs well, the daie and place is ours.

*Enter Enuie, his armes naked besmearde
with bloud*

En. Nay staie minion, there lies a block.
What al on mirth; Ile interrupt your tale.
And mixe your musicke with a tragick end. 10

Co. What monstrous vgly hagge is this,
That dares comtrowle the pleasures of our will?

Vaunt churlish curre, besmearde with gorie bloud,
That seemst to check the blossoms of delight,
And stifle the sound of sweete *Bellonas* breath, 15
Blush, monster blush, and post away with shame,
That seekest dissturbance of a goddesse deedes.

En. Post hence thy selfe, thou counterchecking trul,
I will possesse this habite spite of thee
And gaine the glorie of thy wished porte, 20
Ile thunder musicke shall appale the nimphes,
And make them sheuer their clattering strings:
Flying for succour to their danes caues.

Sound drumes within and crie stab stab.

Hearken, thou shalt hear a noise
Shall fill the aire with a shrilling sound, 25
And thunder musicke to the gods aboue:
Mars shall himselfe breathe downe
A peerelesse crowene vpon braue enuies head,
And raise his chiuall with a lasting fame
In this braue musicke *Enuie* takes delight, 30
Where I may see them wallow in there blood,
To spurne at armes and legges quite shiuered off,
And heare the cries of many thousand slaine,
How likst thou this my trull, this sport alone for mee?

Co. Vaunt bloodie curre, nurst vp with tygers sapp, 35
That so dost seeke to quaile a womans minde,
Comedie is mild, gentle, willing for to please,
And seekes to gaine the loue of all estates:
Delighting in mirth, mixt all with louely tales,
And bringeth thinges with treble ioy to passe, 40
Thou bloodie, Enuious, disdainer of mens ioye,
Whose name is fraught with bloodie stratagemes,
Delights in nothing but in spoyle and death,
Where thou maist trample in their luke warme blood,
And graspe their hearts within thy cursed pawes: 45
Yet vaile thy mind, reuenge thou not on mee,
A silly woman begs it at thy hands,
Giue me the leaue to vtter out my play,
Forbeare this place, I humblie craue thee hence,
And mixe not death amongst pleasing comedies, 50
That treats nought els but pleasure and delight.
If any sparke of humaine rests in thee,
Forbeare, be gon, tender the suite of mee.

En. Why so I wil, forbearance shall be such
As treble death shall crosse thee with despight, 55
And make thee mourne where most thou ioiest,

Turning thy mirth into a deadly dole:
Whirling thy pleasures with a peale of death,
And drench thy methodes in a sea of bloud:
This will I doe, thus shall I beare with thee *60*
And more to vex thee with a deeper spite,
I will with threates of bloud begin thy play:
Fauoring thee with enuie and with hate.

Co. Then vglie monster doe thy woorst,
I will defend them in despite of thee: *65*
And thought [*sic*] thou thinkst with tragick fumes
To braue my play vnto my deepe disgrace.
I force it not, I scorne what thou canst doe
Ile grace it so, thy selfe shall it confesse:
From tragick stuffe to be a pleasant comedie. *70*

En. Why then *Comedie* send thy actors forth
And I will crosse the first steps of their tread:
Making them feare the verie dart of death.

Co. And Ile defend them mangre [*sic*] all thy spite
So vgly fiend frewell [*sic*], tell time shall serue, *75*
That we may meete to parle for the best.

En. Content *Comedie*, ile goe spread my branch,
And scattered blossomes from mine enuious tree.
Shall proue to monsters, spoiling of their ioyes. *Exit.*

	Readings of 1598 to 1668.	Imperfect edition.	Collier.
4.	coms 98. comes 06—15. come 19—68.	come	come
5.	gentilles 98. Gentles 06—26. Gentiles 31—68.	gentiles	gentles
8.	minion 98—15. Minion stay 19—68.	Minion stay	stay, minion
15.	stifle 98—06. stiffe 10—11. stifle 13—26. still 31—68.	stifle	stiffe [still]
17.	deeds 98—13. name 15—68.	name	deeds
20.	thy 98—15. this 19—68.	this	thy
24.	a noyse 98—15. noyse 19—68.	a noyse	a noyse
25.	with a 98—15. with 19—68.	with	with a
26.	the gods 98—06. Gods 10—15. the Gods 19—68.	the Gods	the gods
33.	thousand 98—13. thousands 15—68.	thousands	thousands
34.	this 98. thi's 06—15. 'tis 19—68.	'tis	'tis
36.	dost seeke to 98—06. dost 10—68.	dost	doth seek to
46.	thou 98—10. thee 11—68.	thee	thee
48.	the leaue 98—n.d. leave 63—68.	the leaue	the leave
51.	treats 98—68.	treat	treat
54.	forbearance 98-06. forbeare 10-15. forbearance 19-68.	forbearance	forbearance
62.	thy 98—11. the 13—68.	the	thy
67.	braue 98—06. praue 10—15. proue 19—68.	proue	prave
	deepe 98—21, great 26—68.	great	deep
70.	to be 98—n.d. to 63—68.	to be	to be

71. thy 98—26.	the 31—68.		thy	thy
72. steps 98—13.	step 15—68.		step	steps
tread 98.	trade 06—68.		Trade	tread
76. parle 98-13.	parley 15-21.	parlee 26-34. parley 39-68	parley	parle

---

An examination of the above list of collations will show that fresh variations were introduced in every new edition with the exception of 1621, 1634, n.d., and 1668. In most cases therefore each new edition must have been printed from its immedate predecessor, the possible exceptions being 1626, 1639, and 1663, which may have been printed from either 1619 or 1621, 1631 or 1634, and 1639 or n.d. respectively. There are likewise one or two anomalous variations, which appear to revert to earlier readings, to be accounted for. Thus in line 5 the peculiar form «Gentiles» in 1631, looks at first sight as if it had some connection with the 1598 «gentilles». Further consideration will however show that it may just as well be a variant of «Gentles» and the consistent use of the capital from 1611 to 1668 bears out this view. Line 15 offers a curious instance. The editions of 1598 and 1606 read «stifle». This is misprinted «stiffe» in 1610, and the misprint retained in the following edition. In 1613 the original reading is restored. The correction was an easy one. Lastly in 1631 the reading is altered to «still». This is most probably due to the fact of the compositor misreading «ll» for the ligature «fl». In l. 26, the quarto of 1619 reverts to the reading of 1606 over those of 1610—15. The article is however absolutely necessary to the line and its insertion was an obvious correction. That 1619 was not printed from 1606 is obvious from the fact of its containing in ll. 17, 33, 72 and 76 readings which first appear in 1615. In the same manner the reversion of 1619 to the reading of 1606 in l. 54 is easily to be explained as a correction — indeed it is so obvious that it is strange it should not have been made earlier. Lastly we have the complicated case in l. 76. The «parley» of 1615 is of course merely a modernisation of the obsolete «parle» which had been preserved by a series of unintelligent compositors as late as 1613. The «parlee» of 1626 is hardly to be regarded so much as a reversion as a mere variant spelling, and the orthography finally settled down as «parley» in the edition of 1639. To this reading I shall have to return in considering the place of the imperfect edition.

With the possible exception, therefore, of the three editions specified above, we have seen that each edition was printed from

its immediate predecessor. I now propose to take the first ten lines of the Introduction printed above and see how the various editions compare as to orthography. This will give us a new set of data by which to check and enlarge our previous conclusions. In the first place however I wish to say that I shall exculde merely typographical variations. A detailed examination of these shows that the modern convention regarding «u» and «v» was first adopted in the quarto of 1634, and that regarding «i» and «j» in the quarto of 1639. The use is throughout perfectly consistent on these points, and no notice will therefore be taken of variations in this respect in the following table. Again I do not undertake to give all variants, though where any is given a complete collation is implied. I have also after careful consideration come to the conclusion that we must disregard punctuation since it is too erratic to be made the base of any argument, different cases frequently leading to exactly opposite conclusions. For the orthography of 1621 I have no information and have therefore assumed that it throughout agrees with 1619 as do the readings, although it is probable that in certain cases it rather agrees with 1626. The last column contains the readings of the imperfect edition.

— —

s.d. *Comedie* 98—11. *Comedy* 13—68. *Comedy*
ioyfull 98—06. *ioyfully* 10—68. *ioyfully*
baies 98. *Bayes* 06—39. *Bays* n.d.—68. *Bayes*
2. tollerable 98—26. tolerable 31—68. tolerable
3. *Comedie* 99—15. *Comedy* 19—68. *Comedy*
4. merry 98. merrie 06. merry 10. merrie 11. merry 13—68. merry
coms 98. comes 06—15. come 19—68. come
5. good 98—39. Good n.d.—68. good
gentilles 98. Gentles 06. gentles 10. Gentles 11—26. Gentiles 31—68. Gentiles
6. foorth 98—13. forth 15—68. forth
Bellonas 98—13. *Bellona's* 15—68. *Bellona's*
strings 98—06. stringes 10—11. strings 13—68. strings
7. fits 98. fitts 06. fittes 10—11. fits 13—68. fits
s.d. *Enuie* 98—13. *Enuy* 15—68. *Enuy*
armes 98—39. *arms* n.d.—68. *arms*
bloud 98. *blood* 06—13. *bloud* 15. *blood* 19—21. *bloud* 26—39. *blood* n.d.—68. *bloud*
8. *En*. 98. *Enuie*. 06—10. *Enu*. 11—26. *Enuy*. 31—68. *Enuy*.
minion 98—03. Minion 10—15. Minion stay 19—26. minion stay 31—34. minion, stay 39—68. Minion, stay
block 98. blocke 06—10. Blocke 11—15. blocke 19—34. block 39—68. blocke

9. mirth; 98. Mirth? 06. mirth, 10. Mirth? 11—21. mirth? 26—68. mirth?
10. mixe 98—26. mix 31—68. mix
musicke 98. Musicke 06—15. musick 19—21. musicke 26—34.
musick 39—68. musicke
tragick 98. tragicke 06—10. Tragicke 11—34. Tragick 39—n.d.
tragik 63—68. Tragicke

From this list it will be evident that we must allow a considerable latitude for the individual vagaries of each compositor: l. 4, merry, l. 5, gentilles, l. 7, fils, l. 7, s.d., bloud, l. 8, block, l. 10, musicke, tragick, are sufficient evidence of this. There are however one or two points which require attention. Thus in l. 9, we see that 1611 reverts to 1606 in reading «Mirth?» both in respect to the capital and the query mark. Furthermore a similar reversion, though less noticeable, occurs in l. 4, «merrie», and line 5, «Gentles». The most important set-off against these is the reading '*ioyfully*' in the opening direction in which 1610 and 1611 agree as against the '*ioyfull*' of 1606. It would however he possible to suppose that 1610 and 1611 were both printed from a corrected copy of 1606, were it not that, as we have already seen, they both contain the corruption «stiffe» in l. 15. for the correct «stifle» of 1606. Thus we are driven to suppose that the apparent reversions in 1611 are after all fortuitous. There are no other cases of reversion of any consequence to trouble us.

In the first table of variants we failed to find fresh readings starting in 1621, 1634, n.d., or 1668. The last of these is immaterial since 1668 contains the variants of 1663 and must therefore have been printed from it. For the undated edition we have now obtained ample data showing that it contains numerous readings differing from those of 1639 but agreeing with those of 1663. With regard to 1634 we have obtained no fresh information. This however we shall find in a spelling in l. 66: where we have «thinkst» 98—31 «thinkest» 34—68, showing that 1639 must be printed from 1634 and not from 1631. For 1621 likewise we still lack data. This will be supplied by a reading in I, iv, 19, where we find «fury doe escape» 98—19 against «fury doth escape» 21—68. This shows that 1626 was printed from 1621 and not from 1619.

One point in particular is worth noting namely that the augmented edition of 1610 was printed not from an independent MS. but from a copy of 1606 in which the additions had been inserted.

This is clearly shown by the fact that in l. 34 it retains the strange corruption «thi's» which first appears in 1606.

It would hardly have been worth while spending all this labour on an attempt to demonstrate that each edition was printed from its immediate predecessor, were it not for the bearing of this on the «placing» of the undated and imperfect editions. The former of these we provisionally placed between 1639 and 1663. The readings l. 48 «the leave» and l. 70 «to be» show that the latest edition *from* which it can have been printed in 1639, though it might of course have been printed at any date *after* 1639. Moreover the readings, l. 8, «minion, stay», l. 10, «musick» and «tragick» show that it was from the edition 1639 and not from any earlier one that it was printed. There remains the possibility of its having been printed later then say 1663. In that case 1663 must have been also printed from 1639. But in the readings, l. 5, «Good», l. 7, s.d., «arms» etc., n.d. and 1663 agree as against 1639, which cannot therefore be their common sourse. It follows that 1663 must have been printed from n.d. We have thus established that the undated edition was printed between those of 1639 and 1663 and further that it followed the general rule of being printed from its immediate predecessor.

I now turn to the more complicated case of the imperfect edition which I shall call X. Here we have no printer's or publisher's name to help us. We have however the important fact that in the use of «u» and «v» it follows the old and not the modern convention. This tells us little as to the absolute date but makes it practically certain that it was not printed *from* any edition later than 1631. Turning to the collation we further find that the reading l. 15, «stifle», shows that it cannot have been printed from any edition subsequent to 1626. This is borne out by the reading l. 17, «thy». The question arises whether X can have been printed from 1621. Take the reading l. 5, «Gentiles». Here X might be altered from 1621, 1626 being correctly printed from 1621, and 1631 following X. Now take the reading l. 67, «great». Here if X is printed from 1621, we must suppose 1626, which agrees with it against 1621, to be printed from X. But we have just assumed that 1626 was printed from 1621. The supposition therefore that X was printed from 1621 leads to contradictions, and we are forced to accept the alternative that X was printed from 1626. On the other hand 1631 must have been printed from X since the two agree in the spelling l. 5, «gentiles», as against all previous editions. We have therefore reached

the conclusion that the imperfect edition was printed between the dates 1626 and 1631 and that it was printed from its immediate predecessor.

There are however three readings in X which it is difficult to explain upon this hypothesis. I refer to l. 24, «a noyse» l. 51, «treat» and l. 76, «parley». In the first case X has the reading of 98—15 as against «noyse» 19—68; in the second it differs from all other editions in correcting the obsolescent «treats»; in the last it has the reading of 15—21 and 39—68 as against «parlee» of 26—34. In these cases we have to suppose that corrections or alterations were introduced into X, while 1631 though printed from X reverted to the forms of 1626. It is not easy to imagine how this could happen; but the only alternative is hardly more plausible. We should namely have to suppose that X was printed from a copy of 1631 which had had *a few* corrections (ll. 15, 24, 71, 76 only) made in it from 1615, but retained most of it corruptions (*e. g.* ll. 4, 5, 20, 25, 26, 67). In this case no edition would be printed from X, 1634 being from 1631.

Against this objection may be set a piece of external evidence which suggests that the placing of X originally proposed is correct. Among the editions of *Mucedorus*, namely, which have been recorded but which I have so far been unable to trace, is one for the existence of which Reed's revision of the *Biographia Dramatica* in 1782 is the ultimate authority. This edition is dated 1629, and in spite of the difficulties mentioned above I think it highly probable that to this edition belongs the imperfect copy at Trinity. In future therefore I shall treat X and 1629 as identical.

It remains to say a few words concerning a hypothetical edition of 1609 from which Collier asserted that his edition was printed. I should however remark that so far from there being any independent authority for the existance of this edition, no subsequent writers except Warnke and Proescholdt have ever so much as alluded to Collier's assertion. Fleay and Hazlitt appear to be unaware of the fact that such an edition has ever been recorded at all. Before we can form any opinion as to the likelihood of Collier's assertion being correct, it will be necessary to examine some of Fleay's statements concerning the play. In his *Biographical Chronicle* vol. ii, p. 50 he speaks of «the additions made in 1606 . . . when the play was revived by the King's men». Further on however we learn that this statements rests on the merest conjecture. He writes (the italics are mine): «In 1610 (*and beyond doubt in the lost edition of* 1606) *Mucedorus* was issued with new additions, as acted before

the King at Whitehall on Shrove Sunday night by the King's servants usually, [*sic*] playing at the Globe. This title *must belong* to the 1606 edition, for there were no performances at Court at Shrovetide 1610 on account of the plague.... Moreover, «usually at the Globe» implies a date before the taking over of the Black-friars by the King's men at Christmas 1609.» Unfortunately for Fleay the quarto of 1606 is not in the least lost, but has for more than thirty years been accessible to students in the Dyce Collection at South Kensington, the official catalogue of which was published in 1875. This edition does not contain the additions, nor does the titlepage mention the Globe theatre at all. This disposes of Fleay's assertion elsewhere (*History of the Stage*, p. 172) that *Mucedorus* was one of the ten King's men's plays paid for on March 24, 1606. The possibility remains of the additions having been made to some edition intermediate between 1606 and 1610. It is perfectly true that the King's men took over the Blackfriars from the Queen's Revels in December 1609, but as they continued to act also at the Globe, Fleay's inference is unwarranted. Nor is his reasoning with regard to the plague conclusive. The court performances were suspended in 1609—10. There is however record of a payment for 15 plays to the King's men on Feb. 12, 1610—11. Easter that year fell on March 24 and Shrove Sunday consequently on Feb. 3. *Mucedorus* may therefore have been among the 15 plays, for any edition published before March 15, 1611 might be dated 1610. I am aware that thirty years later it was the custom for popular publications to be dated according to the historical year, begining on Jan. 1, but this was never a fixed rule and with regard to the earlier period no statistics, so far as I am aware, are available. There is also another possibility. On April 5, 1608—9 there is record of a payment to the King's men for 12 plays — «at Christmas» according to Fleay. What his authority for this statement is I do not know, but it would not be hard to suppose that the performances included one at Shrovetide. No particular Christmas revels are recorded by Nichols to account for as many as 12 plays. If then *Mucedorus* was acted on Shrove Sunday 1609 an edition published between Jan. 1. and Feb. 18 (*i.e.* Shrove Sunday) 1610, might bear the date 1610 and yet refer back to a performance in 1609. There is therefore in spite of Fleay's objection, nothing impossible in the edition of 1610 having been the first to contain the enlarged text. On the other hand it is only fair to say that there appears to be definite record of the King's

men having performed at court on Shrove sunday 1608 which would be a not unlikely occasion for the performance of *Mucedorus* if the additions really appeared in an edition dated 1609.

The question of the source of Collier's text is rendered a particularly difficult one partly by the fact of his having modernised the spelling and partly by his habitual inaccuracy. As an instance of the latter I need only mention the fact that on V. i. 86, he adds a note to the effect that the text of 1598 ends at this point. So far from this being the case, the text in question contains close on two pages, some fifty lines, more. Comparing Collier's text with that of 1610, the earliest in which the additions are *known* to exist, it will be seen that the former contains very numerous differences. These fall chiefly under two heads, (i) more or less obvious corrections, and (ii) cases in which, though it cannot be said that the old text is incorrect, the alteration brings the reading into accord with modern grammatical usage. In neither case is there the slightest ground for supposing that he agrees with his alleged source, since he habitually corrects small mistakes silently, while in the case of (ii) it may be taken as certain that 1609 would agree into 1610. There are moreover a certain number of readings calculated to raise a suspicion that the text was in fact printed from a late edition, 1619 possibly, partly corrected by a comparison with 1610 and occasionally 1598. (Collier was unaware of the existence of 1606). First with regard to the Introduction reprinted above. Collier has the following readings:

4. *come;* first found in 1619. 1606—15 *comes.*

15. *stiffe*, corrected to *still* as in 1631—68 instead of to *stifle* as in 1598, 1606, 1613—29.

33. *thousands*, first found in 1615. Earlier editions *thousand.*

46. *thee*, first found in 1611. Earlier editions *thou.*

51. *treat*, only found in 1629. Other editions *treats.*

Of these readings, those in ll. 4, and 51 are fairly obvious corrections, while those in ll. 33 and 46 bring the text into accord with modern grammatical convention. The reading of l. 15 while it argues some obtuseness in the matter of emendation, does not bear directly upon the point in question. Points of the nature of these, though they could be multiplied *ad infinitum*, are essentially inconclusive. I am able to adduce one point, however, which, though taken alone it is not wholly satisfactory, is at least significant. In IV. ii. 70, 1598 reads «maister mouse», 1610 «maister *Mouse*» while later editions, *e.g.*

1619, read «Mr. *Mouse*». In this passage Collier prints «Mr. Mouse» although in l. 56 he has «master Mouse». The knowledge at our disposal does not at present, it appears to me, make any confident assertion on the subject possible, but until some independent evidence turns up, students will do well to reserve their judgment concerning the existance of any «enlarged» text of *Mucedorus* previous to 1610. Two points of general consideration may not unfairly be put forward here. In the first place, Collier was probably aware that his text was grossly inaccurate, that he had altered passages in a wholly unwarrantable manner in order to make the grammar regular and the verse smooth. If however he could claim to have printed from a text to which subsequent scholars could not have access, it is evident that the difficulty of bringing home these misdeeds would be very greatly increased. Secondly, any one in Collier's position, inventing an edition, would inevitably invent one containing the enlarged text and printed shortly before 1610. This, on the one hand, would have the advantage of supplanting 1610 as the basis of a modern text. On the other hand, if he assumed a date much previous to 1610 the danger of detection, through the discovery of an unenlarged edition subsequent to his alleged edition, would be materially increased. Had Collier asserted that the edition from which he printed was dated 1605, the discovery of the unaugmented edition of 1606 would have at once raised suspicion. Thus, supposing that Collier desired to add an edition of *Mucedorus* to his other inventions, 1609 is the very year he would be most likely to select into which to father it.

One point more and I have done. No suggestion has been offered in the course of this article as to the authorship of the play, or as to the possibility of tracing the hand of Shakespeare in any of its scenes. Such speculations lie beyond my present task. I should however like to call attention to one piece of evidence which appears so far to have escaped notice. When, in the Introduction, Envy opposes Comedy, the latter asks what the monstrous hag may be

That dares control the pleasures of our *Will*.

I make a present of this piece of evidence to certain of our Shakespearian or Shaksperian critics.

Der Mann mit dem Eselskopf.

Ein Mimodrama vom klassischen Altertum verfolgt bis auf Shakespeare.

Von

Hermann Reich.

desinunt ista non pereunt.

Shakespeares «Sommernachtstraum» erreicht den Höhepunkt seiner dramatischen Wirkung in der Verzauberung des Webers Zettel und den seltsamen Liebesszenen des Eselmenschen mit der zarten Elfenkönigin Titania. So oft auch spätere Dramatiker sich in ihrem Schaffen von diesem wunderbaren Schauspiel beeinflussen ließen, die Eselszenen hat keiner nachzubilden gewagt. Diese Erfindung schien mit einer so scharfen Prägung zum Erb und Eigentum des großen Briten gestempelt, daß niemand glaubte, sie gebrauchen zu können, ohne sofort der literarischen Entwendung beschuldigt zu werden.

Weder nach noch vor Shakespeare konnte bisher der eselsköpfige Mann auf dem Theater nachgewiesen werden; im «Sommernachtstraum» beschreitet er zuerst die Bühne und nur im «Sommernachtstraum» darf er sie auch heute noch betreten.

Man hat daran erinnert, daß schon in Lylys Drama «Midas» der Träger der Titelrolle im Verlaufe des Stücks plötzlich von Apollo, gemäß der alten griechischen Fabel, mit Eselsohren begabt wird. Aber Midas erhält doch keinen Eselskopf und nimmt auch nicht Eselsnatur an wie der Weber Zettel, der einen Appetit nach gutem, trockenem Hafer verspürt und den tiefsinnigen Ausspruch tut: «gutes Heu, süßes Heu hat seinesgleichen auf der Welt nicht» (IV. Aufz., 1. Sz.). Noch weniger wird Midas mit den Eselsohren die Liebeshuld einer hohen Dame zuteil, wie dem Eselmenschen Zettel. Wenn Shakespeare wirklich allein durch Lylys «Midas» zu seiner sonder-

baren Erfindung angeregt wäre, so wäre diese Anregung erstaunlich gering und sehr entfernt. In einem Zauberbuche aus Shakespeares Zeit, Scots «Discovery of Witchraft» (1584, S.315), wird ein sonderbares Rezept angegeben, einen Menschen mit einem Eselskopfe zu begaben; und in der «History of the Damnable Life and Deserved Death of Dr. John Faustus» aus derselben Zeit wird im 48. Kapitel erzählt, wie Faust bei einem Gelage seinen Gästen einen Eselskopf anzaubert, doch wie sie auf die Straße treten, ist der Spuk vorbei. Diese und einige noch weniger hierher gehörige Geschichten hat Furness gesammelt (A New Variorum Edition of Shakespeare, Vol. X, S. 122, Anm.). Wie weit aber ist von hier aus der Weg bis zum Eselmenschen im Drama und seiner Liebesszene mit der Fee!

Also wäre vor Skakespeare wirklich niemals diese sonderbare dramatische Idee zur Gestaltung im Schauspiel gelangt? Mit den bisherigen Hilfsmitteln der Shakespeareforschung müßte diese Frage dreist verneint werden. Aber vor wenigen Jahren ist ein merkwürdiger Fund gemacht worden, der dieses Problem auf ein höheres Niveau hebt und eine neue Lösung gebieterisch fordert.

Vor 7 Jahren veröffentlichte Pasqui die Resultate neuer Ausgrabungen auf italienischem Boden, in den Atti della R. Academia dei Lincei, Scienzi morali 4, 2, Notizie degli scavi, unter dem Titel «Nuove scoperte di antiche figuline della fornace di M. Perennio», S. 453—466. Er gibt dort eine Anzahl Abbildungen von Scherben von Tongefäßen. Sie entstammen, wie die Fabrikmarke, die ihnen aufgeprägt ist, erweist, dem ersten Jahrhundert nach Christus. Auf diesen Scherben befinden sich in Reliefdarstellung allerlei wunderliche, halbnackte und nackte Figuren von Männern und Frauen und Kindern, die deutlich in schauspielerischer Aktion begriffen sind. Auch tragen sie die untrüglichen Kennzeichen der Mimen und der Atellanenspieler an sich, zum Teil ist auch die Bühne angedeutet. Wir haben hier zweifellos szenische Darstellungen aus dem burlesken Schauspiel der ersten Kaiserzeit. Pasqui ist noch unentschieden, ob es Mimen oder Atellanen sind. Doch kehrt zweimal deutlich die typische Maske des Maccus, eines der Hauptakteurs in der Atellane wieder. Auf einer dieser Szenen erscheint nun ein Mann mit einem Eselskopfe ganz wie der Weber Zettel. Ich lasse auf der nächsten Seite eine Abbildung dieses Eselmenschen aus der Atellane folgen.

Die Atellane ist das Kind des Phlyax, des italischen Mimus; ihre Erfindungen, Szenen und Sujets decken sich zumal in der Kaiserzeit durchaus mit den mimischen. So entspricht diese Eselatellane noch

älteren Eselmimen. Schon bei dem Mimographen Sophron wird ein Esel redend eingeführt. Diesen wichtigen Nachweis hat Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff «Lesefrüchte» Hermes Bd 34, S. 208 geführt. Wir sprechen also weiterhin nicht von einer «Eselatellane», sondern mit mehr allgemeinem Ausdruck von einem «Eselmimus». In der Erzählung vom Dr. Faust trägt die ganze Gesellschaft Eselsköpfe. Auf unserm Bilde aber ist ganz wie im «Sommernachtstraum» nur eine einzige Person vereselt. Wie der Weber Zettel hat hier der eselsköpfige Mensch[1]) im



übrigen seine menschliche Art beibehalten. Das beweist das Prügelholz, das er in der Rechten schwingt und auf einen bärtigen Mann niedersausen läßt, der vor Schmerz das linke Bein gekrümmt in die Höhe hebt und mit der linken Hand eine Bewegung der Abwehr macht. Doch ihm kommt unerwartete Hilfe. Der Eselmensch wird plötzlich von einem nackten Manne von hinten her angegriffen, der sein ausgestrecktes Hinterteil mit der Pritsche zu bearbeiten anfängt. Mimus und Atellane handeln vornehmlich von Liebe und Eifersucht;

[1]) Durch den Riß, der mitten durch die Topfscherbe geht, ist der Eselmensch in seiner hinteren Partie ein wenig lädiert. Phallos ingentes, quos Atellanici illi gesticulatores mimorum more gestant, mulierum virginumque, quae hos annales legunt, verecundia commoti expungendos curavimus.

so wird der Hauptakteur im Eselmimus vermutlich ein großer Liebesheld gewesen sein, ähnlich wie der Eselmensch Lucius in des Apuleius Eselroman. Dieser Roman hat, wie ich hier ein später sich ergebendes Resultat vorwegnehmen will, sein Vorbild in dem Eselmimus. Die mimischen Liebesintrigen führen dann zu allerhand Verwickelungen und so erhält der Eselmensch im Mimus wohl gelegentlich eine tüchtige Tracht Prügel (siehe die Abbildung), wie ja auch der Held im Eselroman bei Apuleius und Lukian (*Λούκιος ἢ ὄνος*) unaufhörlich geprügelt wird. Der Mann mit dem Eselskopfe wird jedenfalls im Mimus auch in Liebeszenen vorgeführt sein, ganz wie im «Sommernachtstraum».

Die Identität der dramatischen Idee ist deutlich; zugleich aber ist diese Idee so sonderbar und singulär, wenigstens für modernes Gefühl, daß es fast lächerlich wäre, wollte man in beiden Fällen einfach Urzeugung annehmen. Aber noch lächerlicher erscheint es, Shakespeare Kenntnis dieses alten Eselmimus beizulegen. Das Bild mit dem Eselmenschen ist erst 400 Jahre nach dem «Sommernachtstraum» gefunden worden, und zwischen Shakespeare und dem Eselmimus liegen eineinhalb Jahrtausend, das endende Altertum und das ganze lange Mittelalter. Was hat Shakespeare überhaupt mit dem alten Mimus zu schaffen?

Das scheint ein undurchdringliches Problem, und doch ist die Lösung einfach und leicht. Nur eine Vorbedingung muß durchaus vorher erfüllt werden; man muß die eigentümliche Form und Art des antiken Mimus, seinen starken Einfluß auf das mittelalterliche Schauspiel und seine ununterbrochene volksmäßige Überlieferung bis auf Shakespeares Zeit kennen. Da diese Kenntnis aber wenig verbreitet ist, muß ich vorerst hierüber einen kleinen Exkurs machen, um einen sicheren und methodischen Fortschritt unserer Untersuchung zu ermöglichen.

Aus den realistischen mimischen Tänzen uralter, dickbäuchiger Fruchtbarkeitsdämonen, dionysischer Geister entwickelte sich in Hellas während des achten, neunten und noch früherer Jahrhunderte ein kleines burleskes Drama in Prosa, das eine Darstellung von allerhand lustigen Typen des realen Lebens bot. Die Anfänge des primitiven Mimus liegen noch weit jenseits Homer in der hellenischen Urzeit. Vom Peloponnes aus wanderte diese Bauernposse auch nach den griechischen Kolonien, insbesondere denen des Westens. Überall hatte sie verschiedene Namen, z. B. hieß sie in Sparta «Dikelon», in Italien «Phlyax». In Sizilien kam zuerst der Name Mimus auf,

nach der Mimesis des Lebens, die dem Mimus eigentümlich ist; dieser Name wurde dann für alle Gattungen herrschend. Seit uralter Zeit gab es in Hellas das Volk der fahrenden Leute, der Jongleure (*θαυματοποιοί*). Sie bemächtigten sich der lustigen Bauernposse und so bildete sich aus ihnen etwa seit dem vierten Jahrhundert vor Christus ein fester Stand mimischer Schauspieler heraus und eine Anzahl wandernder Mimentruppen. Damit war der Fortbestand des Mimus und eine unausgesetzte mimische Kunstübung für alle Folgezeit gesichert.[1]) Neben den nur in Prosa verfaßten Mimen gab es Mimodien, gesungene Mimen (mimische Arien, cantica, Couplets). Aber diese kleinen Mimen führten neben dem vornehmen klassischen Drama, das auf dem großen Dionysostheater aufgeführt wurde, nur auf Märkten und Straßen und in den Kneipen ein dunkles, unbeachtetes, niedriges Dasein.

Die Tragödie und Komödie des erhabenen Stiles ist die höchste Kunstschöpfung des klassischen Hellenismus. Aber die klassischen Zeiten gingen vorüber; andere Zeiten, andere Menschen. Es kam die alexandrinische und die griechisch-römische Epoche und das römische Weltreich. Die Hellenen waren nicht mehr unter sich, sie waren durch die ganze Welt verbreitet im Orient und Occident, sie die Lehrmeister der Völker. Ihnen selbst war das klassische Drama allmählich fremd geworden; man fand den sonderbaren Ausputz und die ungeheuren Masken der Tragöden mit den Schalllöchern seltsam und fremdartig, schreckhaft oder auch lächerlich. Und nun erst die Barbaren, was sollten die mit dem spezifisch Hellenischen, mit dem Klassischen, was war denen Hecuba?

Aber der unendlich reiche, griechische Geist war unerschöpflich. Da das antike klassische Drama langsam seine Wirkungskraft verlor, schuf er in der alexandrinischen Epoche ein neues, großes, modernes Drama aus der alten realistischen Volksposse, das neue mimische Schauspiel, das dem modernen Leben in der alexandrinischen Zeit und dann in dem großen römischen Weltreich gerecht zu werden vermochte. Wie einst das Volk von Athen dem Drama des Aeschylos zugejauchzt hatte, so jubelte später das griechisch-römische Volk in allen Städten des Occidents und Orients den großen mimischen Dramen Philistions zu, des Klassikers des Mimus. Der Mimus schilderte seine Zeit, und suchte ihre Probleme auf seine Art zu lösen,

---

[1]) Den Beweis hierfür habe ich zum ersten Male im Mimusprogramm geführt; «Die ältesten berufsmäßigen Darsteller des griechisch-italischen Mimus», Wissenschaftliche Beilage zum XXII. Jahresbericht 1896/97 über das Königliche Wilhelmsgymnasium zu Königsberg i. Pr.

so gut das ein Biologe und Humorist vermag; der Mimus war das Drama des lebendigen Lebens. Da der hohe ideale Ernst der reinen, strengen Tragik nicht mehr eine Statt hatte auf dieser Welt, setzte das griechische Volk den Humor an deren Stelle, den Humor, der auch im modernen, romantischen Drama seit Shakespeare eine so wichtige Rolle spielt und setzte an Stelle der mythischen die biologische dem realen Leben zugewendete Betrachtung, die gleichfalls im modernen Drama seit Shakespeare die herrschende geworden ist. Der Mimus ist eben das moderne Drama der Antike. So verdrängte schließlich der Mimus, da er im Laufe von Jahrhunderten ein großes Schauspiel geworden war, in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten Tragödie und Komödie von allen Bühnen der Welt und herrschte auf ihnen unumschränkt.

Schon die Darstellung auf der Bühne und die Bühne selbst ist im Mimus durch und durch modern und ganz wie bei Shakespeare. So seltsam uns die Aufführung eines klassischen antiken Dramas, mit seinen Chören, mit den seltsamen, unförmlichen Masken, den Kothurnen, den wunderlichen Prunkgewändern der Schauspieler anmuten würde, so leicht würden wir uns in das lebenswahre, lebendige Spiel der Mimen hineinfinden. Sie hatten keine Masken, wie beim modernen Schauspieler kam es bei ihnen vornehmlich auf das Mienenspiel an; die Narren im Mimus waren Meister im Grimassenschneiden. Auch trug der Mime keinen Kothurn. Er erschien in den verschiedenen Trachten des gewöhnlichen Lebens, nur die Narren, die stupidi, hatten eine besondere Narrentracht, wie bei Shakespeare die Clowns. Selbst das moderne Unwesen der Claqueure fand sich bei den Mimen (Ammianus Marcellinus XXVIII 32, 33). Die Bühne des Mimen ist die alte Gaukelbühne, die er von seinem Ahn, dem Gaukler, dem *θαυματοποιός* geerbt hat, vier Pfähle und darauf ein Bretterboden. Selbst als der Mimus das große Dionysostheater erobert hatte, das von vornherein nur dem klassischen Drama gehörte, wurde, wenn die Mimen auftraten, vor den prächtigen Hintergrund, der für die Tragödie und Komödie bestimmt war, das Siparium (mimicum velum), ein großer Vorhang in Form einer Gardine vorgezogen, die den hinteren Teil der Bühne von dem vorderen, auf dem der Mimus gespielt wurde, trennte. Dieses Siparium war für den Mimus so typisch, daß Juvenal wie Seneca für Mimus einfach den Ausdruck Siparium setzen. So entbehrte der Mimus einer bemalten Hinterwand. Im Mimus ist nichts von Szenenmalerei, nichts was wie im vornehmen, klassischen Drama an unsere Kulissen erinnern könnte. Doch gab

es natürlich allerhand Requisiten; Chrysostomus nennt ausdrücklich das Sofa, bekannt ist auch der große Kasten im Ehebruchmimus, in dem in der höchsten Gefahr sich der Ehebrecher versteckt. So wird im Mimus die Wohnstube durch allerhand Möbel und häusliche Geräte angedeutet sein, die Kneipe, in der gerne die Szene des Mimus spielt, durch Bank und Tisch, desgleichen wird man das Gerichtslokal — Gerichtsszenen waren im Mimus besonders beliebt — mit allerhand Requisiten ausgestattet haben. Es ist eben alles ähnlich wie im altenglischen Drama, das sich gleichfalls ohne bemalten Hintergrund auch ohne viel Kulissen behalf. «Ein Tisch mit Feder und Tinte machte aus der Bühne ein Geschäftslokal, zwei Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube, ein vorgeschobenes Bett ein Schlafzimmer».[1]) Auch die Bühne der englischen Komödianten, wie die Shakespeares, steht wie die alte Gauklerbühne des Mimus auf Pfählen, ein Bretterboden in Brusthöhe.[2]) Sogar vom alten mimischen Siparium ist auf der altenglischen Bühne ein Rest erhalten, das ist der Vorhang, der die hintere, kleine Bühne von der vorderen, großen scheidet. Er war wie das Siparium eine zweiteilige Gardine vor welcher, wie vor dem Siparium, wenn die hintere Bühne verhüllt war, gespielt wurde.[3])

Erinnert also schon die äußere Aufführung des Mimus ganz an die Art des englischen Dramas und an die Shakespeares, so ist auch die Form und Gestalt des Mimus zwar ganz geschieden von der des klassischen Dramas, aber identisch mit der des Shakespearischen. Man hat sich bisher über den Mimus, da man kaum ein Zehntel des über ihn wirklich vorhandenen Materials kannte, gerne falsche und viel zu niedrige Vorstellungen gemacht: der Mimus ist in seiner Vollendung unter Philistion ein großes Drama, das an Umfang, an Zahl der Akte und der Szenen das alte klassische Drama zum mindesten erreicht und annähernd etwa dem Shakespearischen gleichkommt.

---

[1]) Ulrici Shakespeares dramatische Kunst I[2] S. 127. Vgl. auch Delius, Über das englische Theaterwesen zu Shakespeares Zeit; ein Vortrag, Bremen 1853 S. 11ff.

[2]) Besonders lehrreich ist hier eine Innenansicht des Schwantheaters, die Gaedertz nach der Federzeichnung eines holländischen Kanonikus Johannes de Witt (vermutlich aus dem Jahre 1596) herausgab, «Zur Kenntnis der altenglischen Bühne», Bremen 1888. Jetzt, ist vornehmlich zu verweisen auf die kurzen, aber höchst lehrreichen Ausführungen von Alois Brandl, Shakespeares dramatische Werke Bd I, Einleitung. Kap. II. Shakespeares Theater S. 25ff.

[3]) Alle näheren Beweise und Nachweise hierfür sind zum ersten Male in meinem «Mimus», Bd I, Teil 2, S. 613ff. gegeben worden.

Eigentümlich ist dem Drama Shakespeares die Mischung von Sprechversen, Prosa und Couplet. Aber diese Form ist keineswegs so modern wie man bisher gedacht hat, es ist genau die Form des großen mimischen Schauspieles der Hypothese, in der Prosa, Jambus und die lyrischen Masse der Mimodie (Canticum, Couplet) mit einander wechseln, weil der Mimus ursprünglich aus Mimodie und Mimologie zusammengeflossen ist. Besonders der Prolog war ganz wie bei Shakespeare stets in Jamben gehalten, so der berühmte uns erhaltene Prolog des Mimographen Laberius. Im Gegensatz zum klassischen Drama, das überall auf eine hohe Ausdrucksweise gestimmt ist, geht die Sprache bei Shakespeare vom Gassenjargon zur Umgangssprache, ja zu der höchsten lyrischen Ausdrucksweise über, — genau wie in dem mimischen Drama.

Vor allem reden die Clowns die *μῖμοι γελοίων* und *γελωτοποιοί*, im Mimus, wo sie wie bei Shakespeare stets mit anderen ernsthafteren Personen zusammen auftreten, durchaus Prosa; um so seltsamer wirkt es dann, wenn sie plötzlich im Mimus wie bei Shakespeare zu singen anheben. So singt der Narr in «Was ihr wollt» (2. Aufz. 2. Sz.) eine Art Liebeslied, ähnlich der Page in «Wie es euch gefällt» oder der Clown Zettel, der Eselmensch im «Sommernachtstraum» (3. Aufz. 1. Szene) sein Lied vom Kuckuck. Das alles sind Schelmenlieder wie die Couplets im Mimus, die *ᾠδαὶ σατανικαί*, die Satanslieder, die, wie die alten Kirchenväter, insbesondere Chrysostomus schelten, die Zuhörer im Mimus besonders entzückten, die sie Tag und Nacht nicht vergessen konnten und beständig vor sich hinträllerten. Aber Choricius weist in seiner Apologia mimorum (§ XVI, 21) darauf hin, daß es auch ganz ernsthafte Lieder im Mimus gäbe. Von einer ernsten Leidenschaft ist auch wirklich das neu gefundene Erotic Fragment Grenfels durchbebt, jene berühmte alexandrinische Mimodie, die man seit Wilamowitzens genialer Erklärung «Des Mädchens Klage» nennt. («Des Mädchens Klage», eine alexandrinische Arie. Nachr. d. K. Ges. d. W. z. Gött. Phil.-hist. Kl. Heft 3 S. 209 f.) Demgegenüber können wir uns an die Totenklage erinnern, die Arviragus und Guiderius im Cymbelin singen, oder an das Totengräberlied im Hamlet oder gar an Ophelias Lied. Jedenfalls können die zahlreichen Lieder bei Shakespeare lehren, wie einst die mannigfachen Arien im Mimus gewirkt haben müssen, die in ihm einen so wesentlichen Platz einnahmen und das Volk besonders bezauberten.

Zum Gesange gehört Musik und Tanz. Es ist bekannt, welche große Rolle im altenglischen Volksdrama und besonders bei Shake-

speare Musik und Tanz einnahmen. (Vgl. besonders Dr. R. Sigismund, Die Musik in Shakespeares Dramen, Sh.-Jahrb. XIX S. 86 ff. und Louis C. Elson, Shakespeare in Music, London 1901.) Nicht anders im Mimus. Die Arien im Mimus wurden stets mit Musik begleitet, mit den Tänzen im Mimus wird es ebenso gewesen sein. Neben den Mimoden und Mimodinnen stand stets ein Musiker, der ihnen aufspielte; bald ertönten Flöten, bald auch Pauken und Cymbeln. Mimaule (von *αὐλεῖν* flöten) hieß der Mimenflötner, in einem Epigramme (Anth. Pal. III S. 110) wird der Flötenbläser Theon als Musiker im Mimus gerühmt. Die Scharen von niederen Mimen und Miminnen, welche die Bühne erfüllten, hatten vor allem zum Schalle der Musik lustige Tänze aufzuführen. Daneben gab es noch allerhand Charakter- und Grotesktänze von Seiten der mimischen Narren und Rüpel wie bei Shakespeare (z. B. der Bergamasker-Tanz der Clowns im Sommernachtstraum).

Wie die Formen der Rede im mimischen Drama sich von der Niedrigkeit bis zur Erhabenheit erheben, so mengt es auch die Personen des Lebens merkwürdig durcheinander. Es treten alle menschlichen Typen auf vom Rüpel bis zum Könige und Kaiser, ja bis zum Gotte (mythologischer Mimus), und niemals fehlt der Clown; es ist alles wie bei Shakespeare.

Überhaupt zeigt der Mimus auf dem Höhepunkte seiner Entwickelung im Gegensatze zum klassischen Drama alle Freiheiten des modernen und besonders des Shakespearischen Schauspiels, er führt stets die Handlung mit aller Ausführlichkeit von Anfang bis zu Ende vor, nicht wie die klassische Tragödie im wesentlichen erst nach dem tragischen Konflikte. Von der Einheit der Zeit ist bei ihm ebensowenig die Rede wie von der Einheit des Ortes, er wechselt beide leicht und schnell und führt uns im Handumdrehen vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Er beschränkt sich nicht auf wenige Schauspieler wie das klassische Drama im allgemeinen, sondern wie bei Shakespeare erfüllen Scharen von Mimen die Szene. Viele von den mimischen Typen, Szenen und Sujets lassen sich ganz ähnlich im Shakespearischen Drama nachweisen. Das wunderbare Gift, das nur totenähnlichen Schlaf bewirkt, im «Cymbeline» und in «Romeo und Julia», findet sich schon längst im alten Giftmischermimus. Besonders beliebt war der Ehebruchsmimus, wir können einen solchen noch ziemlich genau in der Folge seiner Szenen aus Bemerkungen bei Ovid, Juvenal, Choricius, Chrysostosmus und anderen rekonstruieren und da zeigt sich daß «Die lustigen Weiber von Windsor», ganz und gar mit allen Ver-

wickelungen, typischen Figuren und Szenen einem solchen alten Ehebruchsmimus entsprechen. Nur noch auf eins will ich verweisen. Der Mimus ist durchaus nicht, wie man das so bisher immer gedacht hat, rein burlesk, nur die Clowns sind in ihm wie bei Shakespeare immer burlesk. Aber neben den Clowns treten ja ebenso auch ernste und würdige zum mindesten nicht burleske Personen auf. Der Mimus mischt mit seiner burlesken Art nicht selten bitteren, ja blutigen Ernst (Giftmischerei, Mord, Gericht und Hochgericht, die Schauder der Unterwelt, Geistererscheinungen, Hexentrug und Zauberei), Wahrsager und Hexenmeister waren gewöhnliche Typen, schließlich kommt es gar zur Verzauberung von Menschen in Tiere wie der Eselmimus zeigt. So heißen die Mimen in einem Juvenalscholion paradoxi. In der Tat ist ja alle Phantastik paradox. In die realistische Lebensschilderung des Mimen, des Biologen mischt sich zugleich auch die Romantik. Besonders das romantische Räuberleben schildert der Mimus gern, wie auch bei Shakespeare die Räuber von der romantischen Seite dargestellt werden. (Die beiden Veroneser.)

Alle diese seltsamen Mischungen, die der Mimus und ebenso das moderne Drama seit Shakespeare liebt, hat man längst für ungriechisch, spezifisch modern, für romantisch erklärt. Gewiß, diese Mischung ist unklassisch, denn der klassische Stil bedeutet das Einfache, das streng Einheitliche, aber ungriechisch ist sie durchaus nicht, da sie ja ein Specificum des eigentlichen Volksdramas der Hellenen, des Mimus ist. Der Mimus ist eben auf seinem Höhepunkte das moderne, komisch-romantische Drama der Antike, und das neuere romantische Drama ist in vieler Hinsicht nur sein Erbe.

Wer sich im einzelnen über den Mimus und seine Art und Gestalt unterrichten will, den kann ich nur auf mein Buch «Der Mimus» verweisen, insbesondere auf das sechste Kapitel, § VII «Form und Art der mimischen Hypothese auf ihrem Höhepunkte. Ihre Aufführung auf dem Theater». Dort ist alles Beweismaterial aus der griechischen, lateinischen und byzantinischen Literatur zusammengetragen. Doch war das alles mehr oder weniger nur Rekonstruktion aus zahllosen kleinen und kleinsten Fragmenten mosaikartig zusammengefügt. Vor kurzem ist aber ein größeres Fragment eines mimischen Dramas gefunden worden, das diese zum ersten Male versuchte Rekonstruktion bis ins einzelne bestätigt hat.[1]) Dieser neue Mimus zeigt wirklich die

[1]) Vgl. meine Rezension von The Oxyrrhynchus Papyri Part III, edited with translations and notes by Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt, Deutsche Literaturzeitung 1903 XXIV Nr. 44 S. 2647—2690.

Mischung zwischen Prosa, Sprechvers und lyrischen Stellen. Auch finden sich wie bei Shakespeare zahlreiche Schauspieler und in der Tat tritt unter lauter ernsthaften Personen der *μῖμος γελοίων* der Narr auf und benimmt sich ganz wie ein Shakespearischer Clown. Auch wird in diesem Stücke viel Musik gemacht und schließlich tanzt ein betrunkener indischer König zum Klange des *τύμπανον* einen seltsamen Grotesktanz. Interessant ist, daß dieser Mimus in Indien spielt, da in der Tat die Mimen nach Indien gezogen sind und dort die Anfänge des indischen Dramas geschaffen haben Wunderbar stimmt das älteste indische Drama, Çûdrakas «Mṛcchakaṭikâ» mit dem Shakespearedrama überein: da findet sich auch der Wechsel zwischen Prosa, Sprechvers und Couplet, da findet sich der Clown, findet sich Musik und Tanz und die merkwürdige Mischung von Realistik und Phantastik. Von jeher hat man sich über diese erstaunliche Ähnlichkeit zwischen Shakespeare und Çûdraka gewundert. Schon das älteste indische Drama stammt aus dem griechischen Mimus[1]): so wird denn also auch Shakespeare seine wunderbare Ähnlichkeit mit dem Mimus durch direkte Vermittelung haben? Das begreift der leicht, wer da weiß, mit welcher Zähigkeit der Mimus sich das ganze Mittelalter hindurch gehalten hat, und wie groß sein Einfluß auf das mittelalterliche Drama war.

Im Oriente hat der Mimus das ganze Mittelalter hindurch in Macht und Fülle, ungestört, ruhig und üppig auf dem Theater weiter geblüht, bis Byzanz in die Gewalt der Türken fiel. Dann lernte er türkisch sprechen, wie er einst lateinisch gelernt hatte, und ergötzt noch heute in der Form des Schattenspiels Karagöz das jubelnde Volk in allen Städten des weiten türkischen Reiches, in denen er dessen Beifall einst unter der Herrschaft der Nachfolger Alexanders des Großen und später der römischen und byzantinischen Kaiser erregt hatte.

Schlimmer als im Orient erging es dem Mimus im Occident, wo unter den Stürmen der Völkerwanderung die Theater in den Staub sanken. Aber noch in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts gab es nach dem Zeugnis Victors, des Bischofs von Vita (in der afrikanischen Provinz Byzacena), selbst in dem entlegenen

---

[1]) Der Beweis dafür steht «Der Mimus» Kap. VIII «Der Mimus in Indien» mit den §§ 1. Das Problem des griechischen Einflusses im indischen Drama. 2. Die Mimen wandern nach Indien. 3. Verfassung der indischen Mimen. 4. Tracht und Spiel der indischen Mimen. 5. Indische Bühne — Mimenbühne. 6. Form des indischen und des mimischen Schauspiels. 7. Mṛcchakaṭikâ als mimische Hypothese. 8. Der Vidûsaka und der Sannio.

Afrika, selbst unter der Vandalenherrschaft Mimenprinzipale (Archimimen) und also auch Mimentruppen. Für das fünfte Jahrhundert ist sogar für die von den Barbaren am meisten überfluteten Provinzen des Occidents, für Gallien und Spanien, der Theatermimus zu konstatieren. Im sechsten Jahrhundert warb noch Theodorich der Große mit Mimenaufführungen auf dem Theater um die Gunst der Römer. Das Theater in Ravenna mit seinen Mimenaufführungen war noch im fünften Jahrhundert nach Salvians Schilderung berühmt, da werden dort unter der byzantinischen Herrschaft — erst 749 ward das Exarchat den Byzantinern entrissen — auch in den folgenden Jahrhunderten Mimen gespielt worden sein, wie sie zu gleicher Zeit im sechsten, siebenten und achten Jahrhundert in allen Städten der Rhomäer, in Byzanz und Thessalonich, in Antiochia und Alexandria, bis auf die kleinen griechischen Städte Emesa und andere herunter nachweislich aufgeführt wurden. Noch am Ende des achten Jahrhunderts warnt Alcuin, der vertraute geistliche Freund Karls des Großen, einen jungen Freund vor den Mimen in Italien. Wie lange mag da noch in dem bis ins tiefe Mittelalter hinein byzantinischen Neapel der Mimus als großes Theaterstück existiert haben? Doch schließlich sanken auch hier wie überall die Theater in Trümmer, wenn auch vielleicht um Jahrhunderte später als in Britannien, Germanien, Gallien und Spanien.

Doch der Mime war ja garnicht an das Theater gebunden. Als der Nachkomme des Gauklers, des Jongleurs war er von vornherein nicht auf dem großen Dionysostheater, sondern auf Märkten und Straßen, in der Kneipe, im Variété und später auch in den Prunksälen der Könige aufgetreten. Ihn kostete es nichts, wieder von der großen Szene herabzusteigen. Seine Bühne war bald aufgeschlagen, sei es auf dem Markte oder in den Hallen der Könige und des hohen Adels, einige Pfähle, darüber ein Bretterboden und dahinter der mimische Vorhang, das Siparium, so war sie fertig.

An der Schwelle des Mittelalters besaß der Mimus als das letzte große Drama der Antike, als das eigentliche Drama des griechisch-römischen Weltreiches, eine erstaunliche Macht und Fülle. In jeder größeren Stadt gab es hunderte von Mimen, in der damaligen Kulturwelt also Hunderttausende. Zu Hunderttausenden sind die Mimen ins Mittelalter hinübergezogen. So gilt denn das Mittelalter hindurch bei den italienischen Fürsten und Herren, bei den spanischen und fränkischen Königen, wie bei den französischen und englischen, bei den römischen Kaisern deutscher Nation, wie einst bei den alten

römischen Kaisern und bei den hellenischen Königen seit König Philipp und Alexander dem Großen und wie später auch bei den byzantinischen Kaisern und den Sultanen der Türken die Regel, daß es keine Feste geben könne, die nicht der Mime durch sein Spiel verherrliche. Karl der Große hat diese Maxime ebenso beherzigt, wie Ludwig der Fromme und alle ihre Nachfolger haben danach gehandelt, wie es ebenso zu gleicher Zeit die byzantinischen Kaiser taten. Dafür haben wir zahlreiche, quellenmäßige Belege.

Der Nachkomme des antiken Mimus ist der mittelalterliche Jongleur; Mime ist vor allem Spaßmacher, «*γελωτοποιός*», «*μῖμος γελοίων*», davon ist iocularis und joculator die direkte lateinische Übersetzung und davon stammt «Jongleur». Nun sind die Jongleure ja in Wirklichkeit vorwiegend Gaukler, Springer, Tänzer, daneben auch Spielleute und Sänger. Nun, die antiken Mimen waren ja auch von vornherein Gaukler, Jongleure, *θαυματοποιοί*. Ja sogar das große mimische Drama duldete neben sich die Produktionen des Gauklers im Dionysostheater und in den Mimen kamen gelegentlich gar allerlei gauklerische Produktionen vor. So erinnerten sich denn die Mimen im roheren Mittelalter eben wieder an die Gauklerkunst ihrer Ahnherrn, der *θαυματοποιοί*; aber daneben vergassen sie auch als Jongleure ihre alte mimische Schauspielkunst, ihre Spaßmacherei, niemals ganz, und so retteten sie den uralten Schatz der antiken mimischen Figuren, Szenen und Situationen, Erfindungen, Verwickelungen und dramatischen Ideen glücklich durch das Mittelalter hindurch. Sowie es erst wieder lichter wird in jenen dunklen Zeiten, und wieder eine literarische Überlieferung schauspielerischer Darbietungen anhebt, begegnen uns auch bald wieder die uralten mimischen Ideen und Typen, in Interlude und Farce, dem mittelalterlichen Mimus. Auch hier findet sich wieder die uralte mimische Lebensschilderung die «Biologie» — «Biologe» ist des Mimen Ehrentitel — und die alten mimischen Typen aus dem Leben treten wieder auf. Da sind vor allem die uralten Handwerkertypen, der Müller, der Schuster, (wie im Mimus des Herondas), der Schneider, der Kesselflicker, alle Typen des Marktes und der Straße, die Fischweiber, (wie schon im Mimus des Epicharm), die Grünkraut- und Gemüsefrauen, wie in den mimischen Szenen bei Petron, — die Höcker, wie im Mimus des Sophron. Wie im alten Mimus zeigen sich Ärzte, Schulmeister mit ihren Schülern, Advokaten, prahlerische Soldaten (vgl. besonders Petit repertoire du Théatre comique Nr. 71, 86, 108, 114). Vor allem werden, wie es der Mimus seit den ältesten Zeiten und besonders der christologische Mimus liebt, die Geist-

lichen arg mitgenommen. Nicht einmal der betrogene Kneipwirt, der copo compilatus aus dem alten Mimus fehlt. Wie der Narr, der stupidus, der mimus calvus im griechisch-römischen Mimus, so spielt in der französischen Farce der Narr, der sot, oder wie er seit den ersten Zeiten des sechzehnten Jahrhunderts heißt, der Badin, der Tölpel, eine wichtige Rolle. Die Schwiegermutter, die sich schon im alexandrinischen Mimus «Hecyra», wie im griechisch-römischen Mimus zeigt, spielt auch eine arge Rolle in der französischen Farce vom «Waschfaß». Am beliebtesten und verbreitetsten unter den antiken Mimen waren die Ehebruchstücke, und ähnlich ist es in der mittelalterlichen Farce. Wie im antiken, sind auch im mittelalterlichen Mimus, in Interludium und Farce, der Verführer, das junge Mädchen oder die junge Frau, auf die sich seine Wünsche richten, und die verschmitzte Vermittlerin, die cata carissa, desgleichen der stupidus, der Narr, der Clown als betrogener Ehemann besonders beliebte Typen. Wir finden sie schon im alten Interludium de clerico et puella, in der französischen Farce von Colin qui loue et dépite (maudit) dieu (bei Petit Repertoire Nr. 87) und ebenso in den alten niederländischen Mimen, die von der französischen Farce ihren Ursprung genommen haben (vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I S. 404).

Jedenfalls hat die französische Farce selbst noch aus dunkler Volksüberlieferung die Erinnerung bewahrt, daß sie aus dem alten Mimus stammt, wird doch noch in einigen Farcen der Hauptakteur Meister Mime, Maîstre Mimin genannt. So heißt eine Posse: «Farce joyeuse de Maistre Mimin (bei Petit Repertoire Nr. 129). In der Farce von den drei Pilgern wird mit dem Ausdruck «Mymin» der Spaßmacher bezeichnet (bei Petit Nr. 166). Bei Petit Nr. 130 findet sich die Farce von «Maistre Mimin le Gouteux» und die Farce Nr. 306 heißt: «Le Testament de Maître Mimin». Wir erinnern uns an den alten lateinischen Mimus «Jovis mortui testamentum». Den volksmäßigen, mittelalterlichen, französischen Mimus schuf schließlich Molière aus seiner verkümmerten und verschrumpften Gestalt zu neuer blühender Herrlichkeit um, zu einem großen mimischen, biologischen Drama. Dabei half ihm das lebendige Vorbild des italisch-italienischen Mimus, der commedia dell'arte, die von byzantinischen Mimen, die nach Konstantinopels Fall nach Venedig zogen, durch Verschmelzung des byzantinischen Mimus mit den kümmerlich erhaltenen Resten des mittelalterlichen italischen Mimus war begründet worden.[1])

[1]) Für alles Nähere und Einzelne habe ich das umfangreiche Material gesammelt und die Beweise geführt in meinem Buche «Der Mimus» Band I Teil II Kap. IX.

So ist denn bis Shakespeare die mimische Überlieferung ununterbrochen. Die players of interludes in England sind die alten Mimen, sowie Jack Iugler im gleichnamigen Interlude schon durch den Namen als Joculator und Mime gekennzeichnet ist. Oft genug hat Shakespeare als Kind diese players of interludes in Stratford gesehen. Er kannte wahrscheinlich auch die Commedia dell'arte, den italisch-italienischen Mimus, der vom byzantinischen Mimus befruchtet

Der Mimus im Occident (S. 774—859) insbesondere § 1, Der römische Mimus im Mittelalter. § 2, Jongleur und Jongleresse, mimus und mima. § 8, Der Mimus am Ende des Mittelalters. § 9, Typen und Themen des Mimus in Interlude und Farce. § 10 Farcen als mimische Hypothesen. Über die byzantinischen Mimen als Begründer der commedia dell'arte, vgl. Kap. VII § 8, Karagöz und Pulcinell, byzantinischer Mimus und commedia dell'arte S. 675 ff. Von jeher haben die besten Kenner der verschiedenen dramatischen Nationalliteraturen bei den Anfängen des modernen Dramas an den Mimus gedacht. So Riccoboni für die italienische Komödie (von ihm stammt die wichtige Gleichung Zanni [Harlekin und Pulcinell] = Sanniones, Sannio, der Clown im Mimus), Weinhold für die komischen Szenen im Mysterium, Graf Schack für das spanische Drama. Creizenach überschreibt in seiner Geschichte des modernen Dramas einen Abschnitt (VI, 6) «Mimus und Farce» und konstatiert geistvoll «manche Eigentümlichkeiten, die an den Mimus erinnern» (I, S. 386—387). Chambers beginnt sein soeben erschienenes gelehrtes und verdienstvolles Werk über das mittelalterliche Theater «Mediaeval Stage» mit Book I, Minstrelsy, Chapter I, The Fall of the Theaters. Chapter II, Mimus and Scop. Die Minstrels läßt er aus einer Vermischung des angelsächsischen fahrenden Sängers (scop) und der antiken Mimen hervorgehen. Ja, Chambers hat sogar schon unabhängig von mir die höchst merkwürdige Tatsache erkannt, daß die Mimen als die Spielleute des Mittelalters sich der uralten epischen Poesie der Germanen bemächtigt haben. Eine Erkenntnis, die richtig verwertet, eine wahre Umwälzung unserer Auffassung über große und wichtige Teile der mittelalterlichen Literatur, insbesondere die sogenannte Spielmannsepik, herbeiführen muß. Dabei wußte Chambers noch nicht einmal etwas von Belang über die antiken Mimensänger, die Mimoden, um so scharfsinniger also war sein Schluß. Das Erforderliche über dieses große Problem steht «Der Mimus» Kap. IX § 3, Jongleure und Mimoden. Sehr richtig wendet sich zum Beispiel Chambers auch gegen die bisher verbreitete Auffassung, der Narr stamme aus den Moralitäten (a. a. O. II, S. 204 f.). Er will ihn direkt von den Haus- und Hofnarren herleiten. Hätte Chambers gewußt, daß schon in der Antike die mimischen Narren zu Hofnarren geworden sind, daß auch der mittelalterliche Narr nur ein Nachkomme des alten mimischen Stupidus ist, so wäre ihm auch hier gelungen, auf die letzte Quelle, den Mimus, zurückzukommen. (Den Nachweis hierfür siehe «Der Mimus» Kap. IX § 5. Die mittelalterlichen Hofnarren und die Moriones im Mimus S. 820 ff.) Hat sich also Chambers schon aus dem dürftigen $^1/_{10}$ des bisher gesammelten mimischen Materials eine ziemlich zutreffende, wenn auch nichts weniger als erschöpfende Anschauung vom antiken Mimus und seiner hohen Bedeutung gewonnen, so wäre gewiß sein Werk (1903 erschienen) bei seiner prinzipiell richtigen Stellung zum Mimus, hätte er auch noch die übrigen vorhandenen $^9/_{10}$, die ich im «Mimus» (1903) gesammelt habe, gekannt, für das Mittel-

war; auch hat er ein besonderes Interesse am Puppenspiel gehabt, und das Puppenspiel gehörte am Beginne des Mittelalters völlig dem Mimus und an seinem Ende ebenso (vgl. darüber «Der Mimus» Kap. VII, § 7. «Der griechische Mimus als Puppenspiel» u. Kap. IX, § 7. «Der Mimus als Puppenspiel in den Händen der mittelalterlichen Joculatoren»).

Wenn wir also in Shakespeares Dramen, insbesondere den Komödien eine so auffällige, ja erstaunliche Ähnlichkeit mit dem alten, großen mimischen Drama in mannigfachster Hinsicht finden, werden wir das schwerlich einfach durch einen wunderbaren Zufall, oder die eigentümliche Gleichheit der menschlichen Naturen oder sonstwie erklären. Shakespeare schuf aus den alten, dürftigen, verkümmerten Resten der mimischen Überlieferung des Mittelalters wieder kraft seiner Genialität den modernen, großen Mimus. Ähnlich wie die großen indischen Dramatiker aus dem Mimus das glänzende, indische Schauspiel schufen. Darum sind ja Shakespeare und Çûdraka sich so erstaunlich ähnlich, weil sie eben beide dem Mimus als dem Urquell ihres Schauspiels ähnlich sind.

Damit haben wir nun endlich den richtigen Standpunkt für die Beurteilung der Beziehung des «Sommernachtstraums» zu dem alten Eselmimus gewonnen, zu dem wir nun wieder zurückkehren. Haben die mittelalterlichen Jongleure den Mimus überhaupt bis auf Shakespeare gerettet, so ist es wahrscheinlich genug, daß sie das auch mit dem Eselmimus getan haben. Umsomehr, als gerade die Zaubermimen und Verwandlungspossen in der Antike besonders beliebt waren. Ursprünglich hatte der Tiertanz im Mimus eine wichtige Rolle gespielt; da ist es nicht verwunderlich, im Mimus Tiere zu finden, die nur verzauberte Menschen sind. Bei Sophron spricht, wie ich schon bemerkte, ein Esel. Lactanz erklärt, die Lehre des Pythagoras von der Seelenwanderung, nach der menschliche Geister in Tierleiber gesteckt werden, sei lächerlich und erinnere an die Erfindungen des Mimus. So finden sich komische Schauspieler mit Affen- und Rattenköpfen (bei Babelon et Blanchet, Catalogue des

---

alter völlig abschließend geworden. Jetzt fehlt nun leider doch sehr viel daran; doch das ist nicht des Verfassers Schuld, sondern nur seines Buches Schaden. Sehr richtig schließt Chambers seine Darstellung (Book IV, The Interlude) mit dem Interludium, dem Vorläufer von Shakespeares Komödie, das er im großen und ganzen als Nachkommen des antiken Mimus betrachtet. So steht in dem umfassenden Werke über das mittelalterliche Drama, am Anfang der Mimus und am Ende ebenso, und das ist richtig.

bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale Nr. 983, 984, 985). Mit Hundeköpfen erscheinen Aeneas, Anchises und Ascanius in einer mimischen Szene auf dem bekannten Pompejanischen Bilde. Wir hören sogar von Bären, die einen Mimus aufführen und zwar bei den Spielen, welche die Kaiser Numerianus und Carinus im Jahre 284 veranstalteten (Vopiscus Carinus cap. 12). Ob man hier an wirkliche Bären zu denken hat, oder nur an verkleidete Mimen, ist schwer zu entscheiden. Ich muß hier auch an das berühmte Spottkruzifix vom Palatin erinnern. Wir sehen da an ein Kreuz geheftet, einen mit einer kurzen Tunica und Schenkelbinden bekleideten Mann mit einem Eselskopfe; links steht ein ähnlich bekleideter, unbärtiger Mann, der zu dem Gekreuzigten den Arm anbetend erhebt. Dabei findet sich die Inschrift: *Ἀλεξάμενος σέβετε θεόν*, Alexamenos ehret den Gott. Dieser Eselmensch am Kreuz soll Christus sein. Wir wissen, daß es in den nachchristlichen Jahrhunderten Tauf- und Kreuzigungsmimen gegeben hat. Der Kreuzestod war überhaupt ein gewöhnliches Sujet im Mimus; kam er im Eselmimus vor, so mußte eben der Hauptakteur, der Eselmensch, ans Kreuz geschlagen werden. Diese Identifizierung des gekreuzigten Eselmenschen im Mimus war um so leichter, als die Verehrung Christi in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten bei manchen christlichen Sekten mit der des eselköpfigen Seth verschmolzen war (vgl. hier Wünsch, Sethianische Verfluchungstafeln S. 110ff. und Kraus, Realenzyklopädie II S. 774, Schultze, Archäologie der christlichen Kunst I S. 173).

Jedenfalls waren diese zauberischen Tiermimen sehr beliebt, am beliebtesten aber der Eselmimus. Um so eher also mußte er sich das Mittelalter hindurch erhalten und es ist wohl möglich, daß Shakespeare in irgend einem volksmäßigen Interlude einmal den Mann mit dem Eselskopfe gesehen hat. Hier ist nun eine Stelle aus R. Higdens Polychronicon (c. 1364) von besonderem Interesse (Britannici scriptores II pag. 525); sie berichtet von einem mittelalterlichen Mimen, der in einen Esel verwandelt wird. Diese kostbare bisher nie verwendete Stelle verdanke ich, wie manchen anderen wichtigen Nachweis aus der englischen Literatur, Alois Brandl.[1]) Freilich dürfen wir nur von der Wahrscheinlichkeit reden, daß Shakespeare

[1]) Der Text lautet: Unde et quendam histrionem sic hospitatum in asinum verterunt mirabilibus gesticulationibus insignitum (gesticulator ist ja auch die alte Bezeichnung für den Mimen) und in der englischen Übersetzung: Whiche women turned in a season a ioculer other mynstrelle in to the similitude of a ryalle asse. Nebenbei will ich hier noch an die Eselfeste des Mittelalters er-

den alten oder vielmehr den mittelalterlichen Eselmimus gekannt und benutzt hat.

Auf einem ganz anderen Wege aber können wir nun hierfür den sicheren Beweis erbringen.

Merkwürdigerweise ist es bisher von der Shakespeareforschung gänzlich übersehen worden, daß die Liebesszene des Eselmenschen Lucius in des Apuleius goldenem Esel (lib. X cap. XX ff.) auf ein Haar der Liebesszene des eselköpfigen Webers Zettel mit der Feenkönigin Titania gleicht. Ausdrücklich wird bei Apuleius betont, daß es eine sehr vornehme, schöne, zarte Dame ist, die sich in den Eselmenschen verliebt. Man versteht leicht, wie diese Dame bei Shakespeare zur zarten Elfenkönigin werden kann. Da sie als Matrone bezeichnet wird, ist sie wohl vermählt wie Titania. Ihre Liebe zu dem Eselmenschen ist ganz rasend, genau wie die Titanias. Wie sie den Esel sieht, ruft sie aus: Dich lieb ich! Nach dir sehnt mein Herz sich, du mein Einziger! mein Auserwählter, ohne dich kann ich nicht leben. Sie nennt ihn mein Täubchen, mein Vögelchen; sie ist ganz verzückt über des Esels wundervollen Bau und überhäuft ihn mit Liebesschwüren. So sagt Titania zu dem eselköpfigen Zettel:

> . . . auch ist mein Auge
> Betört von deiner lieblichen Gestalt;
> Gewaltig treibt mich deine schöne Tugend
> Beim ersten Blick dir zu gestehn, zu schwören,
> Daß ich dich liebe. (III. Aufz. 1. Sz.)

Die schöne Dame salbt bei Apuleius den Esel mit Balsam, sie liebkost, umarmt und küßt ihn, sie umschlingt ihn immer inniger. Ähnlich sagt Titania:

> Komm laß uns hier auf Blumenbetten kosen!
> Beut, Holder, mir die zarte Wange dar;
> Den glatten Kopf besteckt ich dir mit Rosen
> Und küsse dir dein zartes Ohrenpaar.
>
> . . . Dich soll indes mein Arm umwinden.
> So lind umflicht mit süßen Blütenranken
> Das Geißblatt; so umringelt weiblich zart
> Das Epheu seines Ulmbaums rauhe Finger.
> Wie ich dich liebe! wie ich dich vergöttre! (IV. Aufz. 1. Sz.)

---

innern, an die fête de l'âne. Vgl. darüber Creizenach, Geschichte des neueren Dramas 1, S. 391 und jetzt besonders Chambers, Mediaeval Stage I, S. 275 ff., II, 56 ff. Doch trat in diesem Spiele ein leibhafter lebendiger Esel auf, der in die Kirche geführt und in seltsamer Weise verhöhnt wurde; mit dem Eselmimus, ja mit dem Mimus oder mit dem Drama überhaupt, hat das wenig oder nichts zu tun.

Wenn hier der Esel mit Rosen bekränzt wird, so kann bei Apuleius der Eselmensch nur durch Rosen wieder in seinen alten menschlichen Zustand zurückversetzt werden, und diese zauberischen Rosen schlingen sich durch den ganzen Roman. Wird bei Apuleius die Entzauberung durch eine Blume herbeigeführt, so übt Oberon die Verzauberung wie Entzauberung Titanias gleichfalls durch zauberische Blumen aus. Vier Verschnittene bereiten bei Apuleius das Liebeslager, das von Gold und Purpur glänzt. Vier Elfen begleiten den Eselmenschen und Titania zu dem Liebeslager aus Rosen: da Titania eine Feenkönigin ist, müssen die Diener eben Elfen sein. Bei Apuleius wird das Liebesfest von einem vornehmen Herrn und seinem Diener belauscht, bei Shakespeare von dem Elfenkönig Oberon und seinem getreuen Puck.[1]) Die Menge dieser Ähnlichkeiten und Anklänge ist beweisend; zweifelsohne hat Shakespeare, als er die Eselszenen seines «Sommernachtstraums» schuf, den «Goldenen Esel» des Apuleius gekannt. In der Tat hat der «Goldene Esel» schon im Mittelalter zu den gelesensten Büchern gehört[2]) und zu Shakespeares Zeit gab es außerdem längst eine englische Übersetzung von Adlington, die 1566 zum erstenmal erschien und offenbar eifrigst gelesen wurde, da sehr bald neue Auflagen herauskamen, so im Jahre 1571, 1582, 1596 und öfters.[3])

Nun gut, dann ist aber das Vorbild für die Eselszenen im «Sommernachtstraum» der antike Eselroman und nicht der antike Eselmimus; und gerade, was bewiesen werden sollte, ist demnach widerlegt. Nur gemach! Doch muß ich, um meinen Beweis zu Ende zu bringen, wieder ein wenig weiter ausholen.

Der goldene Esel des Apuleius ist ein realistischer Roman, ebenso wie des Petronius «Satirae». Die Lebensschilderung der antiken,

---

[1]) Oberon spricht: Willkommen Droll! Siehst du dies süße Schauspiel Bei Apuleius X, 23 heißt es: magister meus . . . novum spectaculum domino praeparando incunctanter ei denique libidinis nostrae totam detegit scaenam.

[2]) Vgl. darüber C. Weymann, Studien zu Apuleius und seinen Nachahmern, Sitzungsberichte der Münchner Akad. Philol.-hist. Kl. 1893 Band II. H. 3, p. 321. Manitius Rh. Mus. 47. Ergänzungsheft p. 73. Traube, Abh. d. Münch. Akad. Philol.-hist. Kl., Bd. 19 p. 308.

[3]) Vgl. über diese Übersetzung The Tudor Translations, edited by W.E.Hensley, IV. Adlington's Apuleius, The Golden Ass. Introduction S. XXVIII. Max Koch hat in dem «Shakespeare» betitelten Supplementbande der Cotta'schen Shakespeareausgabe alle die klassischen Autoren mit weitem Umblick sorgsam aufgezählt, die nach den neueren Untersuchungen Shakespeare gekannt haben kann (S. 145 ff.), doch sind bei ihm die Metamorphosen des Apuleius noch nicht darunter.

realistischen Romanciers ist aber erwachsen aus der Lebenschilderung des Mimus. Petron erinnert sogar mit seiner Prosa, in die sich Sprechverse und lyrische Partien mischen, noch an die spezifische Form der mimischen Hypothese, die ja auch das Shakespearische Drama zeigt. Die meisten Szenen und Situationen, Typen und Figuren, Verwickelungen, Intriguen und Tricks, bei Petron wie bei Apuleius, lassen sich unschwer in dem mimischen Drama nachweisen. Ja, Petron erinnert sich bei seiner Lebensschilderung sogar selbst wiederholt direkt an den Mimus. Wir hören von einem Couplet aus dem Mimus «Asa foetida» (cap. 35). Trimalchio rezitiert Verse des Mimographen Publilius Syrus (cap. 55). Ein lautes Lachen wird «risus mimicus» (cap. 13) genannt. Wie der Mime erst, wenn das Spiel aus ist, sein wahres Antlitz zeigt, so tuen die Nächsten im Unglück schnell die Maske der Freundschaft ab (cap. 80). Encolp und Giton sterben in burlesker Weise einen «mimischen Tod» (cap. 94). Als Encolp und Giton sich in seltsamer Weise verkleiden und entstellen, gebrauchen sie «artes mimicae» (cap. 106). Weist also Petron gelegentlich auf die Ähnlichkeit seiner Szenen mit denen des Mimus hin, so steht sogar der ganze Schluß seines Werkes direkt unter dem Zeichen eines alten Erbschleichermimus. Diese ganze spezifisch mimische Partie leitet Petron mit den Worten ein: «quid ergo cessamus mimum componere» (cap. 117). Wenn Apuleius in seinem Roman von den Liebeshändeln verheirateter Frauen berichtet, so erzählt er einfach den Inhalt alter Ehebruchsmimen. Da ist die Geschichte vom Zimmergesellen, seiner verbuhlten Frau und dem Galan im Fasse, von dem Ratsherrn und dem hübschen jungen Galan, der aus Versehen seine Schuhe bei der Frau Ratsherrin im Schlafzimmer stehen läßt. Dann folgt die Geschichte von dem Ehebrecher unter dem Korbe und dem Buhlen der Müllerin unter dem Kasten. Das Faß, der Korb und der Kasten, in die sich bei Apuleius in der Not die Ehebrecher verstecken, entsprechen der «perituri cista Latini», die wir aus Juvenal (VI, 44) als ein Requisit des Ehebruchsmimus kennen. Zum Schluß werden wir im Eselroman direkt ins Theater geführt um dort, wenn auch nicht einen Mimus, so doch einen Pantomimus mitanzusehen. Zwar ist nun Apuleius nicht so offenherzig wie Petron, den Mimus als die eigentliche Quelle seiner Lebensschilderung, seiner Biologie anzugeben. Aber das Bild aus dem Eselmimus erweist deutlich diesen als die Quelle des Eselromans. In der Tat stammt dieser Eselmimus aus dem ersten Jahrhundert nach Christus, des Apuleius Eselroman aber erst aus dem zweiten Jahrhundert.

Wenn also Shakespeare die Eselszenen aus Apuleius im «Sommernachtstraum» dramatisiert, so verhilft er damit nur dem uralten Eselmimus zu seinem Rechte. Doch wird er dazu nicht blos durch die Lektüre des goldenen Esels geführt sein, sondern überhaupt durch das nahe Verhältnis, das er zum Mimus hat, und wahrscheinlich sogar noch durch den Anblick irgend eines Mimen und Joculators mit dem Eselskopfe.

Seit Schlegels Zeit hat man immer schärfer die Verschiedenheit des antiken, klassischen und des modernen, romantischen Dramas hervorgehoben, bis es fast schien, als hätten beide so gut wie nichts miteinander gemein. Erst Alois Brandl hat mit aller Entschiedenheit darauf hingewiesen, daß die Unterschiede zwischen beiden Dramen keine diametralen sind, ja daß hier deutlich Zusammenhänge bestehen, und daß sich manche Fäden von Shakespeare über Seneca bis zu Euripides, ja sogar bis zu Aeschylos und Sophokles hinüberspinnen.[1]) Die englischen Schuldramen des sechzehnten Jahrhunderts waren hier die Vermittler. Auch unsere Untersuchung zeigt wenigstens die Shakespeare'schen Komödien in engster Verbindung mit einer besonderen Form des antiken Dramas, dem Mimus, dem modernen, komisch-romantischen Drama des klassischen Altertums. Weitere Forschung wird vielleicht jetzt, wo das mimische Drama, über dem man im späten Altertum und im Mittelalter Komödie und Tragödie völlig vergaß, und das man dann umgekehrt seit der Renaissance über der neu entdeckten Komödie und Tragödie ganz vergessen hat, in seiner Macht und Eigenart neu entdeckt ist, mit leichter Mühe zahlreiche, neue Spuren antiker Mimen in Shakespeares komischen Schauspielen aufweisen. Allerdings dürfte der Eselmimus im «Sommernachtstraum» um des frappanten, antiken Bildes willen vielleicht noch lange für uns ein besonders prägnantes Beispiel weitwirkender mimischer Überlieferung bleiben.

---

[1]) So besonders in dem Festvortrage gehalten auf der Generalversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 22. April 1899: Shakespeares Vorgänger. Jahrbuch der d. Shakespeare-Gesellschaft XXXV, S. IXff.

All for Money.

Ein Moralspiel aus der Zeit Shakespeares,

herausgegeben

von

Ernst Vogel.

«So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.» Auf das Moralspiel übertragen geben Schillers Worte wohl die beste Erklärung für das Ansehn, das jene merkwürdige Gattung des halbernsten, halbheiteren Dramas in England ein Jahrhundert lang genoß. Uns muß freilich den Mangel an dichterischem Wert die Kuriosität der literarischen Erscheinung ersetzen. In diesem Sinne möge die hier neu gedruckte «pitiful Comedie» die Modernisierung zeigen, der die Moralität noch in Shakespeares Zeit fähig war. Ein Streiflicht fällt dabei auf den Geschmack und die Komik, auf die Derbheit und die Mängel der Zeit. Zugleich trifft die Tendenz des Stückes, so alt sie ist, ein modernes Grundübel und nimmt sich somit aus wie frischer Prägeglanz auf alter Münze. — «Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles.»

1.

Inhaltlich gliedert sich die Handlung nach der Gruppierung der Personen in einzelne, deutlich geschiedene Abschnitte, die Technik des Dichters verratend. Zunächst setzt der Prolog (1—98) das Thema auseinander. Die hl. Schrift, der kostbare Edelstein, ist wertlos geworden. «Alles um Geld» ist die traurige Losung der Zeit. Um vor ihren verderblichen Folgen zu warnen und zur Besserung zu mahnen, bittet der Dichter für seine «pleasant tragedy» um Gehör.

I. (99—202). Es treten die drei Stände auf, Theology, Science und Arte. Sie sind darin einig, daß sich der Mensch mit ihnen nur um des Geldes willen befaßt; dem Reichen sind sie nicht eine Mücke wert. Geld ist der Stammvater alles Bösen auf Erden, er erzeugt die Lust, diese die Sünde und aus ihr entspringt die Verdammnis. In einem Gebet um Erlösung von diesen die Welt beherrschenden Mächten vereinigen sich die drei.

II. (203—445). Um den eben ausgesprochenen Gedanken sinnlich zu veranschaulichen — ein bekanntes Motiv des späten Mittelalters — erscheint der Allbeherrscher Money. Prahlerisch rühmt er sich seiner Macht, die er vom Lord bis zum Lehrjungen herab ausübt. Alles buhlt um seine Gunst. Adulation gibt ihm ihre Ergebenheit kund. Wie er so auf seinem Throne sitzt, befällt ihn plötzliches Unwohlsein. Mischievous-Helpe eilt hilfsbereit herbei. In recht naturalistischer Pose erbricht er sich und gibt seinen Sohn Pleasure von sich. Dieser wird von gleicher stomachaler Schwäche befallen und setzt mit Hilfe von Prest-for-Pleasure seinen Sohn Sinne in die Welt. Auch bei ihm wiederholt sich dieselbe Übelkeit, und nach gewaltigen Geburtswehen, in denen Swift-to-Sinne ihm helfend zur Seite steht, begrüßt er mit wenig zärtlichen Worten seinen Sprößling Damnation. Über die ganze saubere Sippe, nachdem sie abgezogen ist, macht sich Sinne, der Vice, lustig.

III. (446—605). Ein Gegenstück zu diesen irdischen bösen Mächten bilden die höllischen, als deren Oberster Satan erscheint. Eine rechte Diablerie folgt. Der Vice bringt durch die Kündigung der Freundschaft den Satan in Harnisch, daß er brüllt und schreit. Zwei untere Teufelskumpane, Gluttonie und Pride, suchen den Vice umzustimmen. Er verspricht denn auch, mit seinem Sohne Damnation die Hölle wieder bevölkern zu helfen. Grobe Späße muß sich der Höllenfürst von ihm gefallen lassen; dennoch erteilt er ihm seinen höllischen Segen, und Sinne schickt sich an, durch die Welt zu wandern, um seinen Großvater Money aufzusuchen.

IV. (606—907). Je zwei Vertreter, der eine arm, der andere reich, aus der Zunft der Gelehrten und der ungebildeten Masse, werden sich gegenübergestellt. Ob Bildung oder Reichtum vorzuziehen sei, ist das Thema der gelehrten Disputation. Learning-with-Money, der reiche Gelehrte, und Learning-without-Money, der arme Student, suchen mit Aufgebot ihrer ganzen Gelehrsamkeit dem auf seinen Reichtum stolzen, aber gänzlich ungebildeten Bauern Money-without-Learning eine höhere Meinung über Bildung beizubringen. Er jedoch dünkt sich nach wie vor mit seinem Gelde weit erhaben über einen gelehrten aber armen Schlucker. Besser und glücklicher als er ist nach dem Urteil der beiden Gebildeten der genügsame und fromme Bettelmann Neither-Money-nor-Learning. Ihm schenkt der reiche Gelehrte gern ein Almosen; der wohlhabende, aber filzige Bauer weist ihn ab. Zuletzt faßt Learning-with-Money das Resultat der Unterhaltung zusammen: Man danke Gott für den Reichtum, lasse sich nicht von ihm beherrschen, sondern verwende ihn nützlich und in gottesfürchtiger Gesinnung.

V. (908—1439). Inzwischen ist Sinne von seiner Wanderung zurückgekehrt, hoch im Ansehn, er und seine ganze Sippe bei allen Nationen. Nun trifft er mit Money zusammen und Großvater und Enkel, einander fremd, machen beiderseits werte Bekanntschaft. Dem durch Geschäfte überanstrengten Großvater, der um einen Gehilfen verlegen ist, empfiehlt Sinne seinen «Spezialfreund» All-for-Money. Ihm überträgt Money die Führung der Geschäfte, und dieser eröffnet als obrigkeitlicher Beamter sein sauberes Gewerbe mit einer Proklamation. Vor seinem Forum solle jeder erscheinen, der von Money gesandt für klingende Münze in einer heiklen Angelegenheit Rats bedarf. Eine stattliche Klientschaft findet sich nach und nach ein. Da erscheint der Spitzbube und Räuber Gregory-Graceless. Man will ihm zu Leibe gehn, weil er sich Raub und Körperverletzung hat zu Schulden kommen lassen. Eine Kindsmörderin, die schwer krank zu Bett liegt, sendet Geld und bittet, sie vor der Wut der Nachbarn zu schützen. Den armen Schlucker Moneyless-and-Friendless will der reiche Nachbar hängen lassen, weil er ein paar Kleidungsstücke und Lumpen an der Hecke auflas. Der Bauer William-with-the-two-Wifes möchte von seinem alten häßlichen Eheweibe loskommen, um eine hübsche junge zu heiraten. Der reiche Freisasse Nicholas-never-out-of-the-Lawe ist auf ein Stück Land erpicht, das er einem armen Namensvetter fortnehmen will. Sir Laurence-Livingless, Priester und Ignorant, hat sein Amt und Einkommen ver-

loren, weil er eine seltene Unwissenheit und bedenkliche Weiberliebe gezeigt hat. Den Schluß macht Mother Croote, ein altes, blindes, buckliges Weib, die durch ihren Reichtum einen jugendfrischen Mann an sich gefesselt hat, den ihr ein junges Frauenzimmer abspenstig machen will. Nur einer aus dieser Blütenlese anrüchiger Individuen muß unverrichteter Sache abziehn: Moneyless-and-Friendless. Trotz seines geringfügigen Vergehens ist ihm der Galgen sicher, da All-for-Money ohne Bezahlung jede Vermittlung ablehnt. Allen übrigen wird Straflosigkeit oder Erfüllung ihrer Wünsche zugesprochen. Den verlotterten Priester ernennt All-for-Money zu seinem Kaplan und Hausmeister und schließt die Sitzung höchst befriedigt über die glänzende Einnahme. Sinne, sein Faktotum, verabschiedet sich vom Publikum, um mit Sir Laurence «some good ale» zu trinken.

VI. (1440—1525). Wohin es führt, wenn so die Welt verdorben, ist leicht bewiesen. Judas und Dives, der reiche Mann des Evangeliums, die beide durch Geldgier und Sinnenlust in die Hölle gekommen sind, wehklagen über ihr verscherztes Seelenheil. Zu spät kommt ihnen die Erkenntnis der Sünde und die Reue. Von Damnation verfolgt, werden sie zur Hölle getrieben.

VII. (1526—1571). Mit einer erbaulichen Schlußbetrachtung, zu der sich Godly Admonition, Vertue, Humilitie und Charitie einfinden, und mit dem üblichen Gebet für die Königin, ihre Räte und für alle, die bei der Aufführung zugegen sind, endet das Stück.

2.

Die Komposition scheint durch die beschränkte Anzahl verfügbarer Schauspieler bestimmt gewesen zu sein. Eine Wandertruppe berufsmäßiger Komödianten jener Zeit zählte vier oder fünf Mann; gewöhnlich enthielt das Titelblatt der alten Quartos die Angabe der erforderlichen Mimen als gute Empfehlung zur Aufführung (Brandl, Drama vor Shakespeare. Quellen u. Forsch. LXXX, p. LXVII.). Sonderbarerweise gibt das Titelblatt von Wagers «Magdalene» nur vier Schauspieler an, während, wie Carpenter nachweist, zur Aufführung fünf vonnöten waren (vgl. Sh.-Jahrb. XXXIX, p. 319). Das Interlude «The Mariage between Wit and Wisdome», um 1579, (ed. by Halliwell, Sh.-Soc. 1846) verlangt bereits sechs Spieler. Offenbar mußte der Play-wright den praktischen Theaterrücksichten Rechnung tragen. In unserem Stücke sind nie mehr als vier Spieler gleichzeitig auf der Bühne. Bei einer Aufführung durch eine professionelle Truppe konnten sich, wenn nicht mehr Schauspieler zur Verfügung

standen, vier in die 30 Rollen teilen. Der Darsteller des Vice hatte als fünfter nur seine Rolle zu spielen, ebenso in «Like will to Like» und «Trial of Treasure». In «Wit and Wisdome» sprach er dazu noch den Prolog und Epilog, wie das Titelblatt vermerkt. Die übrigen Rollen mußten so verteilt werden, daß Zeit zum Kostümwechsel vorhanden war und dem Publikum der Anblick einer leeren Bühne erspart blieb. Für den Prolocutor standen, abgesehen von dem Darsteller der Theologie, sämtliche Spieler zur Verfügung. Verlassen drei gleichzeitig die Bühne, ermöglicht der Monolog des vierten raschen Kostümwechsel und bildet den Übergang zur folgenden Szene: Moneys Monolog 203—230; Sinne 414—445; 585 - 605; 1413 —1439; Godly Admon. 1526—1546. Bei größerer Rollenzahl (II.V.)[1]) ließ sich öfteres Kommen und Gehen der Spieler, das nur dürftig motiviert wurde, nicht vermeiden. Die Bühnenweisung fehlt nur an zwei Stellen: nach V. 286 geht Money ab, für Mischievous-Helpe ist man aufs Raten angewiesen. Ein effektvolles Gesamtbild der sämtlichen Verbrechertypen verhinderte die geringe Zahl der Mimen, möglicherweise auch der beschränkte Bühnenraum. Für die Allegorien und abstrakten Figuren genügten Kostüm und äußere Haltung vollauf, um der veränderten Rolle gerecht zu werden. Für die Darsteller verschiedener Typen von realistischem Gepräge setzt die schauspielerische Leistung Anlage und Verständnis für eine individualisierende Kunst voraus. Die naive Art, mit der jede Person bei ihrem Auftreten sich selbst den übrigen oder dem Publikum namhaft macht, mochte nur schlecht darüber hinwegtäuschen, daß häufig derselbe Schauspieler wieder zum Vorschein kam.

3.

An die Einrichtung des Bühnenraums, für den einmal der Ausdruck «Halle» sich findet (1019), stellte das Stück bescheidene Anforderungen. Ein Vorhang existierte nicht; das Auftreten einzelner oder mehrerer Personen wird stets vorher angekündigt durch Bühnenanweisung, meist durch die Worte des Spielers selbst. Die Schlußgruppe wird, obwohl nur für Godly-Admonition das Betreten der Bühne ausdrücklich vermerkt wird, auch nicht durch Öffnung eines Vorhangs «discovered.» Eine Teilung in Vorder- und Hinterbühne, wie sie sonst bereits des öfteren begegnet (Brandl a. a. O., p. LIV),

---

[1]) Die Zahlen beziehen sich auf die Abschnitte der Inhaltsangabe.

war nicht erforderlich. Mochte auch die Teufelsszene und der Auftritt der verdammten Seelen auf einem abgesonderten Teil der Bühne, etwa im Hintergrund, sich abspielen, ausdrücklich wird nirgends darauf verwiesen. Kulissen und Dekorationen werden nicht erwähnt; nur mußte eine Tür so angebracht sein, daß die Eintretenden, bevor sie geöffnet wurde, dem Hörer sich verständlich machen konnten (1022f., 1076f., 1131f. etc.). Daß für Satan und seine Kumpane (III), desgleichen für Judas und Dives derselbe Ein- und Ausgang vorgeschrieben war, ist nicht anzunehmen. Vermutlich war, wohl auf dem hinteren Teil der Bühne, ein zweiter vorgesehen. Die vom Vice an den Teufel voller Verwunderung gerichtete Frage: «Howe came your friendship in?» (452) scheint darauf hinzudeuten. Auffallend ist, daß Sinne, obwohl er später auftritt, über die Worte Moneys, die dieser allein auf der Bühne spricht, genau orientiert ist (965). Die Bühnentechnik läßt so der Willkür freien Spielraum.

Zum unentbehrlichen Inventar gehörte ein Sessel. Unter oder neben ihm mußte, wie die Bühnenweisung angibt (nach 202), «eine hohle Stelle vorhanden sein, aus der jemand emporkommen konnte». Man wird sich eine Art Versenkung vorzustellen haben, aus der die ausgespieenen Unholde, Pleasure, Sinne, Damnation, nacheinander «with some fine conveyance» zum Staunen des Publikums hinaufspediert wurden.

Eingehender ist die Gewandung der Schauspieler erörtert. Reiche Mannigfaltigkeit herrschte; durch Kostüme und äußere Attribute soll der Stand gekennzeichnet und dem Publikum Sand in die Augen gestreut werden, da sich wiederholt derselbe Schauspieler hinter Kostüm und Maske verbarg. Von den Standesvertretern hat Theology in langem, altertümlichem Prophetengewande zu erscheinen, Science trägt sich wie ein Philosoph, Artes Stand verrät allerhand Werkzeug einzelner Gewerbzweige. Moneys Prunkgewand mußte halbseitig gelb und weiß koloriert und mit gemalten goldenen und silbernen Münzen verziert sein (202). Die abschreckende Häßlichkeit des Satan, der möglichst scheußlich gekleidet sein soll (nach 446), wurde durch eine groteske Gesichtsmaske vermehrt, deren dicke Nase den Vice zu unflätigen Bemerkungen veranlaßt (461, 565 f.). Der Teufelsschwanz durfte nicht fehlen (560). (Vgl. Eckhardt, Die Lustige Person im ält. engl. Drama, Palaestra XVII S. 58.) Seine beiden Kumpane Gluttonie und Pride treten in ähnlichem satanischem Gewande auf. Alter, durch die Mysterien überlieferten Tradition folgend, sind die zur Hölle verdammten Seelen durch gemalte feurige Flammen kennt-

lich; schaurige Masken gaben ihnen ein fürchterliches Aussehen (nach 1439, 1461). Eür Damnation verzeichnet die Bühnenweisung (nach 388) gleiches Kostüm und eine Schrecken erregende Gesichtsmaske (Eckhardt, S. 96). Gebraucht wurden ferner ein vornehmes Gelehrtengewand (605), ein ärmlicher Scholarenrock (617), eine reiche Bauerntracht für Money-without-Learning, dem die Geldbeutel am Gürtel hingen (656), und ein Bettlerkleid für Neither-Money-nor-Learning (810). Für die Rollen der Klienten, den Landmann, den Grundbesitzer, den Priester etc. und für All-for-Money war wohl ein zeitgemäßes Kostüm erforderlich. Ein Genrebild bot Mother Croote, die nach Altweiber Art eingemummelt, mit einem Stock in der Hand über die Bühne hinkte (1314). Die Irrelevanz der hilfreichen Diener Swift-to-Sinne, Prest-for-Pleasure, Mischievous-Helpe und die althergebrachte Überlieferung in der äußeren Erscheinung der guten Mächte, die zum Schluß erscheinen, mochten eine besondere Weisung dem Dichter entbehrlich erscheinen lassen. Als bekannt setzt er auch das Kostüm des Vice, wahrscheinlich ein narrenähnliches, voraus; von seiner Ausrüstung wird nur der hölzerne Dolch erwähnt (330: vgl. Eckhardt, S. 148, 215). Jedenfalls sind die eingehenden Kostümvorschriften vom Dichter auf die Bühnenwirkung berechnet.

4.

Im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Drama ist das Stück den jüngeren Tudormoralitäten einzureihen, in denen die satirische Tendenz des schottischen Dreiständespiels von David Lindsay nachzuwirken scheint (Brandl, p. LX), nur mit dem Unterschied, daß ein einzelner sozialer Mißstand, die alles beherrschende Macht des Geldes, gegeißelt werden soll. Gelegentlich kehrt die Satire noch ihre Spitze gegen den Katholizismus in der Person des verlotterten Priesters Sir Laurence, den die Gassenbuben auf der Straße als «Sir John Smellsmocke» verspotten (1292), und der vom Vice examiniert seine grobe Ignoranz in der hl. Schrift verrät und seinem Ingrimm gegen die Übersetzung des neuen Testaments Luft macht, weil sie das Volk aufklärt und die Macht des Klerus bricht (1287 f.). In ähnlicher Weise äußert sich der Pardoner in Lindsays Satire (Early Engl. Text Soc., ed. Hall 1869, Bd. 37.)

I giue to the deuill, with gude intent
This vnsell wickit New-testament
With them that it translaitit.

Sen layik men knew the veritie
Pardoners gets no charitie (2054) — —
Of all credence now I am quyte;
For ilk man halds me at dispyte,
That reids the New-test'ment (2066) — —

Die Wurzel des Übels ist die Geldgier. Den Theologen ist Predigt und Seelsorge Nebensache; Handwerker werden Geistliche der guten Löhnung zu Liebe (118).

Aber die Gesamttendenz des Stückes baut sich auf breiterer Basis auf und zieht wie bei Lindsay die verschiedensten Stände in den Bereich der Satire. Auch unter den Philosophen und Künstlern gilt das gemeine Wohl nichts (162). Allen Menschen die Anwartschaft auf die Hölle zu verschaffen und sie der Verdammnis anheim fallen zu lassen, sind die bösen Mächte, Geld, Lust und Sünde mit dem Satan und seinen Helfershelfern im Bündnis. In den akademisch gebildeten Ständen kommen nur die reichen Gentlemen zum Wort; der arme Student kann die Schätze der Weisheit nicht zu Nutz und Frommen anderer verwerten. Mit bloßem Wissen imponiert er überhaupt niemandem, besonders den Reichen nicht, wie sie in dem unwissenden, prötzigen Großbauer Money-without-Learning verkörpert werden. Leute seines Schlages, die im ewigen Hader mit ihren Nachbarn vor Gerichtskosten nicht zurückscheuen, haben für die Bitten Bedürftiger nur taube Ohren (866). Hartherzig und heuchlerisch sind sie des Reichen Freund, des Armen Feind. Dem, der zugleich in Armut und Unwissenheit lebt, aber bescheiden und fromm ist, dem Landstreicher ist das Los aufs lieblichste gefallen (882f.). Gefährlich ist vor allem die Macht des Geldes, das der Bestechung dient. Die Obrigkeit, der Beamtenstand, und darin gipfelt die Satire, leiht ihr ein williges Ohr. Skrupellos verheißt All-for-Money dem Vagabunden für ein kleines Vergehen den Strick am Galgen; den hartgesottenen Sündern, die seinen Beutel füllen, hilft er aus der Klemme und nimmt den Nichtsnutz, den foolish priest, in seinen Dienst. In dem Titelhelden, dessen Name die Grundidee des Stückes ausspricht, zielt die Satire auf den höchsten und einflußreichsten Beamtenstand, den des Friedensrichters. Er selbst gebraucht die bezeichnende Wendung «to sit in commission» (1411). Durch die Kostümanweisung (nach 984), die Proklamation und durch die ganze Art der Verhandlung mit den Leuten aus dem Volke wird der Zusammenhang augenscheinlich. Als höchster Verwaltungsbeamter besaß der Friedensrichter die administrative Gewalt und die wirtschaft-

lichen Aufsichtsrechte in seiner Grafschaft und war nur der Krone verantwortlich; besonders als Gerichtsherr übte er eine seiner wichtigsten Gerechtsamen aus. Seinem gesellschaftlichen Range nach gehörte er der Gentry an, die ihrem Herkommen gemäß mit dem Bürgertum in enger Fühlung stand. Ließ es der königliche Rat an strenger Kontrolle fehlen, so war Gefahr, daß der Grafschaftsrichter mit der Bevölkerung gemeinschaftliche Sache machte, sich zu bereichern suchte und seine auf Ehrlichkeit und Gerechtigkeit gegründete Verpflichtung ungestraft in den Wind schlug. Dieser Ideenkreis ist für den Dichter und den satirischen Zweck seines Stückes wohl vorauszusetzen. So gewinnt die in dem Schlußgebet enthaltene Aufforderung an den Staatsrat der Königin und an sie selbst, auf die Gerechtigkeit im Lande ein wachsames Auge zu halten, gleichsam die Bedeutung eines zarten politischen Winkes.

Ähnliche korrumpierte Zustände in Schottland hatten Lindsay Anlaß zu scharfer Satire gegeben (2653 f.). Bestechlichen Beamten, besonders Richtern, prophezeit Falsehood (4224):

> And ʒe that taks rewairds at baith the hands,
> Ʒe sall, with me, be bund in Baliels bands.

Diese satirische Tendenz verändert die Struktur und den Charakter der Moralität. Der einzelne Mensch, der nach alter Tradition verführt und bekehrt oder bestraft wird, steht nicht mehr im Mittelpunkt der eigentlichen Fabel. Die Veranschaulichung abstrakter Ideen und psychologischer Vorgänge, die im Kampf zwischen Gut und Böse den Menschen bald hierhin, bald dorthin ziehen, bildet nicht mehr den Hauptkern der Handlung; das Drama nähert sich durch seine soziale Tendenz bescheiden der Interpretation realer Verhältnisse. Es wirkt in seiner neuzeitlichen Form nicht nur bekehrend, sondern aufklärend, «plainly representing the maners of men and fashion of the world noweadayes,» wie das Titelblatt besagt. Der Mensch, nach Ständen in mehreren typischen Gestalten vorgeführt und zu den übrigen abstrakten Figuren gesellt, fügt zu dem allegorischen Teil der Handlung einen realistischen, die Parodie auf die Obrigkeit. Damit verändert sich auch die Rolle des Vice. Sinne, in den Bühnenanweisungen mehrfach als Vice ausdrücklich bezeichnet (nach 329, 929, 1008 u. ö.), der Vertreter des bösen Prinzips, der Schandbube, der die sieben Todsünden allegorisch verkörpert (435, 556), hat als Verführer und Intrigant seine alte Bedeutung längst eingebüßt. Als Patengeschenk bewahrt er getreu den Bärentatzen-

humor und gibt nach alter Weise unflätige Glossen zum Besten. Aber zu den markanten Zügen des alten Vice (vgl. Eckhardt, S. 202f.) gesellen sich neue, die überraschende Ironie, womit er sich selbst und seine Umgebung witzig bespöttelt. Die vertrackte Zwergsgestalt, die für den Darsteller des Vice in einigen Stücken ausdrücklich bezeugt ist (Eckhardt, S. 215), scheint ihn auch hier zur selbstgefälligen Kritik seines Äußeren zu veranlassen (341 f., 440f.). Die Ironie, die er z. B. dem Satan gegenüber in die schwerwiegende Frage kleidet: «If the deuill had died, who should have bene his heyre?» (529) zeigt sich in den Anreden an das Theaterpublikum wie in den Äußerungen über seine Sippe, speziell seinen Sprößling Damnation, dessen Gesicht schön ist, wenn der Mond nicht scheint, und vor dessen Heirat er die Gründlinge des Parterres warnt (1425). Diese harmlos-biedere Aufrichtigkeit, die mit seiner ursprünglichen, dämonischen Natur so ganz im Widerspruch steht, die burleske Redeweise, die gegen das langweilige rhetorische Pathos der Gelehrten absticht, und seine ungeschminkte Natürlichkeit geben dieser Lieblingsfigur des Dichters und des englischen Volkes den eigenartigen Zauber, der sich im Narren des Stratforders neu verjüngen sollte.

Die Rolle des Vice gab oft Gelegenheit zu Stegreifwitzen. Solche, vom Dichter oft nicht beabsichtigte Impromptus, auf die Hamlets Warnung an die Schauspieler gemünzt war (III 2, 42), schreibt die Bühnenweisung für den Darsteller des Sinne ausdrücklich vor (nach 1008). Hier wiederholt sich das aus anderen Moralitäten bekannte Motiv der Parodie einer öffentlichen Proklamation («Mankind», 625, «Misogonus» III 3, 65, ed. Brandl a. a. O., «Trial of Treasure» ed. Hazlitt II, 279), das bereits in der «Mactacio Abel» der Towneley Plays begegnet (Early Engl. Text Soc. Extr. Ser. 71, p. 21). Für die Art der Improvisation, wie durch den Vice Sinn und Worte verdreht werden, ist die Szene in «The Mariage of Wit and Wisdome» (II, 4 a. a. O., p. 41f.) sehr bezeichnend, wo der Vice Idleness als Rattenfänger mit einem Stelzbein verkleidet seinen eigenen Verhaftungsbefehl öffentlich ausruft und verballhornt. — Neben der Moralität sind die dramatisierten Schwänke der Robin-Hood-Balladen noch zu Shakespeares Zeit beliebt. Unser Stück enthält (1272, 1439) eine direkte Anspielnng — nicht auf den Friar Tuck, wie Cushman meint (Devil and Vice, Stud. z. engl. Phil. VI, p. 85) — sondern wohl auf den Potter, dessen Töpfe Robin Hood zerschlägt, so im Play von Robin Hood und dem Potter (Manly, Specimens of Pre-Shakesp. Drama I).

Für die Tendenz und Gruppierung der Personen kann die Verwandtschaft mit der durch Lindsay geschaffenen Gattung (Brandl, p. LIX) nur in beschränktem Maße geltend gemacht werden. Es werden zwar die verschiedenen Stände charakterisiert, die Theologie und Philosophie, das Handwerk, die vornehme Gelehrtenzunft, die studierende Jugend, die geizigen Bauern, die Obrigkeit und als oberster Herrscher Money, wie bei Lindsay die Reichsstände, Geistlichkeit und Weltlichkeit, diese in Lords und Kaufmannsstand geschieden (ed. Hall E. E. T. S., p. 479) dem Rex Humanitas gegenüberstehen. Als verwandter Typus des Pauper, der in dem schottischen Stück Common People repräsentiert, kann vielleicht Neither-Money-nor-Learning gelten, obwohl in einem Fall der gemeine Mann, der Habgier des Klerus preisgegeben, im anderen der mit seinem Los zufriedene, fromme Bettlerstand gemeint ist. Allein für die wichtigste, der Lindsay'schen Schule besonders eigentümliche Gestalt des Johan the Commonwealth, der Personifikation des demokratischen Schottlands, fehlt hier das Gegenstück und damit zugleich jeder politische Hintergedanke. Staatsraisonnements, die von der Bühne herab auf den schottischen König stark gewirkt hatten, waren unter den veränderten Verhältnissen für Elisabeth ohne Reiz und — allem Anschein nach — eine höchst verfängliche Sache.

Von den bösen Mächten erinnern Pleasure, Pride, Gluttonie an die Todsündenmoralität; Lindsays Covetousness ist in der Tendenz des Stückes deutlich ausgeprägt, Sensuality fehlt. Die Einführung biblischer Figuren mag eine Reminiszenz an die Mysterien sein. Die aus Heywoods «Love» bekannte antithetische Spitzfindigkeit wiederholt sich in den Namen Learning-with-Money, Money-without-Learning etc. Die Alliteration in Namen und Beinamen: Prest-for-Pleasure, Swift-to-Sinne, Gregory-Graceless, William-with-the-two-Wifes, Nychol-never-out-of-the-Law, Sir Laurence-Livingless ist im 16. Jahrhundert ganz allgemein gebräuchlich; sie erinnert an ähnliche Kunststücke der älteren Moralität (Eckhardt, p. 199).

Die mit wenigen kräftigen Strichen gezeichneten Volkstypen können als ein Beweis für die volkstümlich-moderne Richtung des Dichters gelten. Er streift dabei gelegentlich die Kultur seiner Zeit; zerstreut findet sich manches hierauf bezügliche: der schon erwähnte öffentliche Ausruf; der Weihnachtskapaun (1174); die Narrenkapuzen (cock's comb) zur Weihnachtszeit, die den Hahnrei zieren (1298); die populären Bezeichnungen der Münzsorten: olde Angelles (1139, 75),

Portagewes (1186), Dirige grotes (1237), olde Ryalles (1327, 29); Bambury, das englische Schöppenstedt (939), wo der Vice in einem alten, wurmstichigen Block gesessen haben will; Westminster Hall (810), wo man Prozesse führt; das Geschworenengericht der Twelf Men (1071). Volkstümlich sind die sprichwörtlichen Redensarten (396, 1209, 22, 39, 1365, 71) und Vergleiche, desgleichen die für die lateinunkundige Menge fast stets hinzugefügte Übersetzung der lateinischen Citate, der Teufeltanz (518), die Improvisation des Vice, seine lustigen Einfälle und wiederholten Ansprachen an das Publikum (391, 479, 580, 597, 1120—30, 1413—39). Hier sind die rohen Motive der älteren Spiele entschieden verfeinert, und in der lebenswahren Charakteristik der Klienten und dem Aufbau einer selbständigen Handlung ist ein Ansatz gemacht zur Erneuerung der alten Gattung im Sinne des Interlude, das sich zum Lustspiel der Renaissance entwickelt. Aber die Geschmacklosigkeit, mit der die Genesis des Vice und seiner Sippe vorgeführt wird, birgt den Keim des Verfalls in sich. So mußte die Darstellung des Absurden das Moralspiel seiner Auflösung entgegenführen.

5.

Die gewöhnliche Versgliederung ist das Kurzreimpaar. Es begünstigt den schlichten Ton und die rasche Führung des Dialogs. Oft läßt es sich mit seinem ungehobelten Rhythmus nicht in die Gesetze der Metrik mit all ihren Freiheiten hineinzwängen. Hin und wieder sind Strophen im Kreuzreimtypus eingestreut. Prinzipiell wird nach alter Moralitätenart, die sich noch in Heywoods Disputationsstücken wiederholt (Brandl, p. XXXVII, LII), die pathetische Ausdrucksweise der ehrwürdigen Figuren von den volkstümlichen Partien durch die Chaucerstanze in der Form des rhyme royal geschieden. Die Reden von Theologie, Science, Arte und Godly Admonition sowie der Prolog sind in Stanzen gefaßt. Die strenge Reimordnung lockert sich an einigen Stellen; Reimpaare deuten den Szenenschluß an (199), und den Abschluß einer Rede (141, 171); auch Kreuzreime stellen sich ein (153). Kürzere Expektorationen, die Schlußworte von Vertue, Humilite und Charitie, ließen sich trotz ihres pathetischen Charakters nicht in die siebenzeilige Strophenform bringen. Vereinzelt wird die höfische Stanze — gewiß nicht ohne beabsichtigten Effekt — gebraucht von Damnation (399), Satan (569), Money-without-Learning (657), Gregory (1035), William (1149), Sinne (576. 930), besonders am Schluß einer längeren Rede des Vice

zum Zweck der komischen Emphase (439, 1124, 1433). Der Rhythmus der Stanzen, die an die Stelle des Fünftakters alten Schlages meist vierhebige Verse setzen, zeigt denselben lockeren Zusammenhang wie diese. Er bewegt sich frei bald über fünf Hebungen, bald im Versmaß des Alexandriners und Septenars. Diese metrische Ungebundenheit entspringt keineswegs aus künstlerischer Absicht. — Eine bekannte Balladenform, gereimte Septenarpaare mit Binnenreim, bietet Moneys Eingangsmonolog (203).

Als Reimkünstler hat sich der Dichter, verglichen mit Heywood und den Dramatikern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus, kein Verdienst erworben. Er behält die bequeme Art bei, Worte mit gleichen und leichten Suffixen (*ed*, *er*, *y)* zu laxen Halbreimen zu verbinden. Ein zweisilbiges Wort, dessen Ton- oder Endungsvokal reimt, kann den Reim in krauser Mannigfaltigkeit variieren; *fauour : despair* 1447, *pleasure* 553, *poore* 1556, *her* 1060, *letter* 1269. Abgesehen von den Fällen, wo vielleicht beide Arten des Reims beabsichtigt sind (*proued : betrothed* 1168, *stealing : sleeping* 916), wird der Gleichklang der Konsonanten oft vernachläßigt. Es wechselt *m* und *n*, *man : pecuniam* 677, *him : Latin* 1247, *salvation : raunsome* 13. Die Zischlaute stimmen nicht überein, *encrease : riches* 722 : *kisse* 1151, *English : wisse* 1287, *is : wishe* 273, *goodness : refresh* 849. Zu erwähnen sind ferner *discharge : cardes* 1249, *saued : regard* 1492, *sewters : purses* 1403 etc. Auch die Reinheit der Tonvokale geht vielfach verloren. Es wird *ĭ* mit *ĕ* gereimt; *is : expresse* 304, *ynche : quenche* 702, *list : est* 762, *Christ : prest* 855, *misse : doubtless* 975. *ī*, *ĕ* und me. geschlossenes *ẹ̄* werden auf eine Stufe gestellt; *finde* 701, *behinde* 288 : *friende : end* 534, *spende* 843; *appeare : prosper* 1063, *ben : riden* 1156. Phonetisch korrekt sind in dieser Zeit die Reime *light : straight* 914 : *might* 1074, *afraide : tyde* 1070 : *syde* 1088. Me. geschlossenes *ẹ̄* und offenes *ê* werden nicht immer geschieden *here : sweare* 410, 659, *heare* (vb.): *swere* 1048, *neede : dead* 258, *fear : euerywhere* 640, *appeareth : wealth*, *health* 114. Hierherzustellen sind ferner *cheare : spare* 541 : *are* 1383, *require : were* 1166, *meanes : payness* 318, *receyve : haue* 1235. Doppelte Aussprache ist wohl die Voraussetzung für *money : betraye*, *day* 65, *maximae* 187, sonst stets mit *i* gereimt: *greedy* 92, *me* 148, *diuinitie* 115. Die volkstümliche *a*-Aussprache des *e* vor *r* rechtfertigt den Reim *preferd : regard* 134, 739, *afterward* 857. Vermischt sind *ĭ* und *û* in *will : full* 373, *deuill : rule* 935, *therewith : trueth* 201. Me. geschlossenes *ọ̄* steht im Reim nicht nur mit *û*, womit es phonetisch

zusammenfällt, sondern auch mit me. offenem ǒ. *roote : woote* 1344, *poore : more* 167, *before* 1213, *roume : home* 1300. Mit *ū* wird geschlossenes und offenes *ō* + *w* als gleichartig aufgefaßt *nowe : followe* 1450, *town : growne* 342, *true : shew* 182 : *know* 227. Mit *ō* + *w* geht *a* + *w* zusammen *know : law* 104, *mawe* 268. Selbst in den Endungsreimen ist die Reinheit der Vokale nicht streng gewahrt. Frz. *-ure* (*-i̯ur*, *-i̯er*) reimt meist mit *-er pleasure : sinner* 8, *suer : father* 316. — Doppelformen desselben Wortes geben korrekte Reime *morowe : sorrowe* 545, *morne : corne* 877, 909, *than* (für *then*) : *man* 243, 340, *past : brast* 495, *haste : brast* 382 neben *first : burst* 593. Hierher gehört die Doppelbildung der 3. Sg. Praes. Ind. auf *-s* und *-th*, *ells : swelles* 265, *nights : dites* 1529, *dayes : prayes* 1013; *lyeth : teeth* 1500, *appeareth : earth, death* 538.

6.

Beachtenswert ist der Dialekt von Mother Croote. Sie ist weit hergekommen (1318). Ihr Platt ist der Dialekt des südwestlichen Englands, den der Bauer in Somersetshire oder Dorsetshire spricht. Zu Shakespeares Zeit wird er im Drama («Res Publica», ed. Brandl, p. LXII; «Darius» ibid. p. LXXXII; «Like will to Like», ed. Hazlitt III. 313, 327 f.) im Dialog und Roman z. B. von Deloney (Sievers, Palaestra XXXVI, 127, 178—80) zur Charakterisierung bäurischer Art verwendet. Shakespeare selbst steht im «King Lear» (IV 6, 239—51) in der Verwertung des komischen Provinzialismus unter dem Banne dieser Tradition. Von entscheidenden Merkmalen sind aus dem Wortschwall der alten Bäuerin die wichtigsten zu entnehmen: die Verschmelzung der 1. Sg. Praes. mit dem Pron. *chill* 1320, 33, 38; *cham* 1322, 40; *chaue* 1326, 32, 94; *chad* 1359; die südl. Formen des Personalpronomens: *iche* 1320, 27, 31; *cha* 1322, 28, 45; anlautendes *v* für *f*: *vat* 1326; der Abfall des *n* im Part. *be* 1337 neben *bene* 1332. Die vulgäre Sprechweise wird durch falsch gebildete Komposita (*conclare* 1333, *peruinient* 1347) und durch willkürliche Wortveränderungen (*conclout* 1335, *budenes* 1350) angedeutet. Vgl. Panning, Dialektisches Englisch in elisabethanischen Dramen (Halle, 1884).

7.

Für die Entstehung des Dramas läßt der Epilog (1564 f.) und das Druckjahr der Quarto einen Spielraum von zwei Jahrzehnten zu, den ersten nach der Thronbesteigung der Elisabeth. Als Dichter ist auf dem Titel- und Schlußblatt *Thomas Lupton* angegeben. Über

seine Persönlichkeit und literarische Stellung bietet das Stück und die Titel seiner Werke, die im Dict. of Nat. Biography verzeichnet sind, nur dürftiges Material. Die Moralität schrieb offenbar ein gelehrter Humanist, der an der derben Komik seiner Zeit sichtliches Behagen fand. An den Zitaten sind die Früchte seiner Lektüre Ciceros, des Philosophen à la mode, erkennbar. Er zitiert bisweilen recht frei. Aus Reimnot wird die lateinische Wortstellung bedenklich (679, 770). Das angebliche Horazzitat (829) stammt nicht daher. Die meisten Zitate mit demselben Grundgedanken, aus verschiedenen Schriftstellern zusammengewürfelt, scheinen aus einer Sentenzensammlung geschöpft zu sein. Sympathisch -- im Sinne des Dichters — sind die beiden Akademiker geschildert, zumal der arme, an Zitaten reiche Scholar. War Lupton etwa in ähnlicher Lage, als er mit sittlichem Pathos die durch Geld und Gut verblendeten Menschen auf der Schaubühne an den Pranger stellte? Für ihn überragt die Theologie an Wert und Dauer alle anderen Wissenschaften; gegen die Erbsünde wird die Willensfreiheit verteidigt (85, 86); so verrät der Prolog den Theologen und die Tendenz des Stückes jene strenge Auffassung von Moral und Lebensführung, die durch eine Lehrzeit im kalvinistisch-puritanischem Geiste zu gewinnen war. Wohl konnten solche Ideen aus den Cambridger Hochschulkreisen stammen. Als nach 1570 die antikatholische Bewegung immer leidenschaftlicher Presse, Geistlichkeit und Parlament in ihre Kreise zog, führte Lupton gegen Papisten und Jesuiten eine scharfe Feder. Seine Schrift: «A Persuasion from Papistrie» (gedr. 1581) ist der Königin gewidmet und eine zweite, verfaßt zur Abwehr der gegnerischen Angriffe: «The Christian against the Jesuite» (gedr. 1582) dem Staatssekretär Sir Francis Walsingham, der, selbst ein Kalvinist, ein Jahr darauf die Katholikenverschwörung, das Babington-Plot, niederdrückte. In utopistischer Manier suchte Lupton die heimatlichen Mißstände mit einer idealen Welt zu kontrastieren und wählte dazu die halbdramatische Dialogform, worin die Denker der Renaissance ihre Philosophie kleideten und die Dichter der Reformation ihre Satire. Von den beiden Teilen dieses Werkes, betitelt «Sivqila, To Good to be true» (gedr. 1580, Fortsetzung 1581) ist der erste Sir Christopher Hatton, der in Elisabeths Gunst aus niederer Stellung zum Lordkanzler emporstieg, zugeeignet, die Fortsetzung Sir William Cecil. Eine nähere Untersuchung dieser und der übrigen Werke Luptons, unter denen der Dialog «A Dreame of the Deuill and Dives» zwei Figuren des Moralspiels uns wieder vor Augen stellt, dürfte sich wohl verlohnen.

8.

Auf das Stück machte schon J. Payne Collier durch eine Inhaltsangabe aufmerksam und würdigt es als «one of the most elaborate and involved of our later Morals» (Hist. of Engl. Dram. Poetry II 347—50). Neu herausgegeben wurde es von Halliwell (Lit. of the 16th and 17th Centuries, 1851), ohne Verbreitung und Kenntnis zu fördern. Den hier veranstalteten Neudruck verdankt der Leser des Shakespeare-Jahrbuches einer aus dem Besitz von Prof. Brandl stammenden, mir freundlichst zur Verfügung gestellten Kopie des seltenen Originaldrucks im Britischen Museum (Press Mark C. 34, d. 24). Der Text nach dieser Abschrift blieb möglichst unangetastet; die Konjekturen wird der Vergleich mit den in den Noten verzeichneten Lesarten des Originals hoffentlich rechtfertigen. Von der Interpunktion wird, wo es notwendig der Sinn heischt und das Verständnis erleichtert wird, mit möglichster Schonung abgewichen; wo der Versschluß ohne Unterscheidungszeichen das Ende eines untergeordneten Satzteiles markiert, ist sie nicht besonders ergänzt. Die wenigen, nicht immer glücklichen Änderungen Halliwells sind, von orthographischen Verschiedenheiten abgesehen, in den Fußnoten mit H verzeichnet. Die Verszählung soll den gelegentlichen Strophenbau erkennen lassen. Auflösungen von Abbreviaturen der Quarto und andere Ergänzungen sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Was der Kritiker sonst zu loben oder zu tadeln weiß, haben die weiland Buchdruckermeister von Temple Bar auf dem Gewissen.

A MORAL AND PITIFVL CO-
medie, Intituled, All
for Money.

Plainly representing the ma-
ners of men and fashion of the world
noweadayes.

*Compiled by **T. Lupton.***

The names of them that play this Comedie.

Theologie.
Science.
Arte.
Money.
Adulation.
Mischieuous helpe.
Pleasure.
Prest for pleasure.
Sinne.
Swift to sinne.
Damnation.
Satan.
Pryde.
Gluttonie.
Learning with money.
learning without mony.
Money without learning.
All for money.
Neyther money nor learning.
Moneyles and friendles.
Gregorie graceles.
Moneyles.[1])
William with the two wiues.
Nychol.
S. Laurence.
Mother Croote.[2])
Judas.
Diues.
Godly admonition.
Vertue.
Humilitie.
Charitie.

AT LONDON.

Printed by Roger Warde and Richard Mundee, dwel-
ling at Temple Barre. Anno. 1578.

---

[1]) Derselbe wie der zwei Zeilen vorher Erwähnte. [2]) Crooke.

S. 2. Die leere Titelseite.
S. 3.

The Prologue.

WHat good gift of God but may be misused?
Nay what good thing nowe but to euill is applyed
Howe is the Scripture with many abused
With mouth it is talked, but with liuing denyed.
What iewel it is the iust haue well tryed
For if that be a Jewell that comfortes in care
Than this is a iewell of other most rare. 7
It is the consolacion of the repentant sinner
It is the chiefe comfort of Christians[1]) persecuted
The faithfull and wronged person[2]) haue therein pleasure
The penitent which are with pouertie oppressed
Thereby are made richer then the couetous and wicked
For it is our Euidence[3]) of all our ioye and saluation
Whereby we are certified that Christe hath payd our raunsome. 14
Thereby many godly sciences needefull be studied
Whereof the bodie hath onely the fruition
As the Physicall arte whereby the sicke are cured.
Musicke through whose harmonie the minde hath consolation.
Cosmographi which describes the countrie, citie and Nacion.
Geometri, through whose subtill arte and measuring
At this day there is much costly and sumptuouse building. 21
The pleasant science of Astrologie whereby Gods wonderfull workes
Are rather to be marked then mused on, or meruayled:
Which arte is not hidde from the Sarisons, Paganes and Turkes
Whereby such starres and heauens they may knowe were not created
But by a mightie God, whose name for euer be honoured.
And the mooning of the Planetes to be learned very strange
With the swifte course of the Moone who monethly keepes her change. 28
Yet all other sciences with these before delated
Shall vanishe as the smoke, and be nothing at length
Yet heauenlie Theologie, Gods worde before declared
Hath bene, is nowe, and euer of such force and strength
That though heauen and earth perishe, as Christes woordes meaneth
Yeth his worde shall abydo and remayne for euer:
The following whereof God graunt we endeuer. 35

---

[1]) Christes, H Christes people. [2]) H persons. [3]) H guidance.

Notwithstanding Epicures and belly goddes so swarme
Farced, and flowing with all kinde of euill
That they feare not to doe any kinde of harme
So much they fauour their father the deuill
The Scripture is taken with them as no Jewell
Their mindes are so much on their riches and goods
That the learned they esteeme lesso then fooles that weare hoods. 42
But if the learned be riche, then be they esteemed:
Not for their learning but for their goodes sake.
Such power haue riches and money obteyned
That the riche are helde vppe, the poore fooles in the lake:
God giue them grace not so much on goodes to make:
Diues me thinkes might be to them a warning,
(A.ii.) For pleasure therein, lyeth nowe in hell burning. 49
What mettayle is this money that makes men so mad?
What mischiefe is it thereby is not wrought?
What earthly thing is not therefore to be had?
What hath bene so loued but money hath bought?
What vertue or goodnes of vs so much sought,
Who doth not wishe for money, and that euery day:
I would I had thus much money eache one doth say. 56
Howe many for money haue bene robbed and murthered?
Howe many false witnes and for money periured?
Howe many wyues from their husbands haue bene enticed?
Howe many maydens to folly for money allured?
Howe many for money haue spirites and deuilles coniured?
Howe many friends for money haue bene mortall foes?
Mo mischieues for money then I can disclose. 63
Howe many Kings and Princes for money haue bene poysoned,
Howe many betrayers of their countrey for money euery day,
Howe many with[1]) money from true iudgement are led:
Did not the prophete Balam curse gods people for money?
Did not *Judas* for money his master Christ betraye?
Whereof he had no ioye, when he the same had done,
But like a damned wretch honge him selfe full soone. 70
One asked *Diogenes* why golde did looke so wan:
No marueill said he it is though he so pale doe looke,
For euery one layes wayte to catche him if they can.
Fewe will take the paynes to catche holde on[2]) gods booke:
Money ill vsed is the diuels snare and hooke,
Whereby many are brought to endles damnation:
But the godly doe bestowe it to their saluation. 77
Fyer is the good gift and creature of God.
Whereby we may do good and also wickedly:
We may warme the poore therewith as charitie hath vs bode,
And also seeth the meate wherewith to feede the hungrie:

---

[1]) H for. [2]) H of.

We may keepe houses therewith, as many haue done truely:
And we may cut our necessaries and meate with our knyfe
Wherewith many haue cut their owne throtes [and] bereued the[m]
of their life. 84
Thus the creature of God is not euill of him selfe,
But through our misuse from good to euill conuerted:
Euen so money ill vsed is a most wicked pelfe.
And also as good where well it is bestowed.
Let all people take heede lest it of them be hoarded:
For at the last day against them it will witnes,
And then that they had not done it, to late for to wishe. 91
And because that euery man of money is so greedie
Our Authour a pleasant Tragedie with paynes hath now made,
Whereby you may perceyue, All thing is for money:
For *Omnia pecunia effici possunt*, as in *Tullies* sentence is said.[1])
In hearing vs attentiuely we craue but your ayde,
Beseeching God, the hearers that thereby shalbe touched,
May rather amend their faultes, then therewith be grieued. 98

The ende of the Prologue.

S. 1.

Theologie commeth in a long
ancient garment like a Prophet, and speaketh
as doth folowe.

Theologie. WHat felicitie can man haue more then in me?
Wherein ought he to haue more ioye and consolation?
What thing will make his conscience more quiet to be
Then to studie that thing which is his saluation?
I passe all the Sciences, it needeth small probation:
And if you be desirous my name for to knowe,
Theologie I am called the knowledge of Gods lawe. 105
But who doeth not studie me chiefely for lucre and gayne,
And also thereby to haue riche and easie liuing:
But who to preache poorely in studying me is fayne,
And thereby to saluation the sinfull wretch to bring?
Nay they had rather to be payed here then to abyde gods rewarding:
But such do not remember or beleeue Daniel
Saying, The conuerting of a soule shall shine aboue the Angels, 112
So manie would not studie me but for money
And thereby to liue Lordly and in wealth:
The Bishop, the Priest, and the Doctour of diuinitie
Would giue ouer their studie, not regarding their soules health,
And vse some other things, for as it appeareth,
The artificer doeth leaue his arte and occupying
And becomes a minister for money and easie liuing. 119

[1]) Cic. in Verr. III 67, 155 (Bibl. Teubner).

Such as do studie, hauing liuing by me,
Ought to be a lanterne and a spectacle to other,
Whereby they may be allured all sinfulnes to flye:
But many of them doe vse an vnchristianly order.
For money they will handle full cruelly their neighbour:
Is not this an hinderance to the knowledge of Gods worde,
Without they amend, God will strike them with his sworde. *126*

Here commeth in Science clothed like a Philosopher.

Science. Manie doe embrace and studie me dayly:
But will you knowe why, and also to what ende,
Forsooth[1]) for great liuing, and also for money:
Not to helpe the needie therewith they do entend,
But vainely on their carkasses to consume and spende,
And the rest to reuenge malice wickedly they do spare:
Thus to liue at pleasure is their delight and care. *133*
But the most parte care not for me neither me regarde
So much they are led with the blinde loue of money:
Vile money before science and knowledge is preferd.
All good science and knowledge I represent truely,
(A.iii.) Which doeth heale the minde, as medicines do the body.
Quemadmodum corpus medicina, sic animum curat Philosophia
Et vita sine literis, mors est, [*et*] *hominis sepultura.*[2]) *140*
What worthie Theologie I am glad to see you heare,
I must needes confesse you are my head and peare,
For as man through me hath necessarie liuing
Euen so both body and soule to heauenly ioyes you bring.
Theologia. ℭ Your argument from mine doeth not much disagree.
For nothing is almost done vnlesse it be for money,
For the wicked riche man and the louer of money
Regarde but for gayne, neither you nor me.
Terence[3]) the vnlearned briefly describeth thus[4])
Homine imperito nunquam [*quicquam*][5]) *iniustius* *150*
qui, nisi quod ipse fecit, nihil rectum putat:
So they haue money the care not for vs a gnate.

Arte commeth in with certeyne tooles about him
of diuers occupations.

Arte. *Artes bonae vbique sunt in praecio, nec possunt à fortuna eripi.*
Good artes are euery where esteemed, and had in pryce
And can not be taken away by Fortune truely.
My name is called Arte, wherein is vsed much vyce: *156*
All occupacions and artes which daily nowe are wrought
By me are represented throughout the whole earth.
Euerie one for money me daily haue sought:

---

[1]) Forfooth. [2]) Sen. Epist. 82. Otium sine literis mors est, et hominis viui sepultura. [3]) Adelphi I 2, 18. [4]) thus conjiziert. [5]) fehlt im Original.

And all for priuate gaine as plainly appeareth,
Who doeth embrace me, thereby to suppresse death,
For a common wealth fewe vse me in deede
And to bring vp their housholde godly, and the poore to feede. 163
What husband man is he that abates the price of corne?
Nay he rather buyes and keepes his owne in store.
Many marchant man that is right simple borne,
With vnsaciable gaines encreaseth more and more:
He will not abate his price for helping of the poore.
Who will not preuent his neighbour with buying things ouer his head,
All this is for money, so that loue and charitie are dead. 170
But doo I not see here the most woorthie Theologie,
And also Science, and knowledge next him in degree?

Science. ℂ To vs you are welcome Arte most necessarie
No good order in the lande can be without vs three. 174

Theologie. ℂ Euen as I at the first lamented the inordinate loue
Of money which nowe of euerie one is esteemed,
The same to be to true, you both I haue heard proue.
O Judas, Judas, thereby thy selfe thast damned:
Thou haddest bene better money neuer haue handled,
And also such as haue had in money their consolacion
Without the mercie of God shall haue euerlasting damnacion. 181

Science. ℂ *Diues vix bonus*, a preatie saying and true,
The riche man is scante good, this is the meaning:
And money makes pleasures, this sentence doth shewe
S. 7. *Pecunia effectrix multarum* [*et*] *magnarum voluptatum.*[1]) 185

Arte. ℂ And againe it is written in the seconde *de finibus,*
Pecunia voluptatis pariantur[2]) *maximae,*
The meaning whereof I may thus discusse
Most great pleasures be brought forth for money: 189
Then if money bring pleasure, pleasure brings forth sinne
And sinne bringes damnation vnlesse Gods grace we winne. 191

Theologie.. ℂ Well, seeing euerie one is so farre out of frame,
And giues them selues so much to the loue of money,
Let vs walke as we ought in praysing Gods name,
Beseeching God to sende them his fauour and mercie:
O Lorde blesse thy people from euerlasting miserie.
Christ had but twelue Apostles and one betrayed his master,
Euen Judas, the bagge carrier, for money he playde the traytour. 198

Science. ℂ According to your godly will I am content likewise,
Let vs not with money commit (o Lord) any vice.

---

[1]) Cic. De fin. bon. et mal. II 17, 56. [2]) perimitur im Original, offenbar verdruckt. Vgl. Cic. ibid. cum pecunia voluptates pariantur plurimae.

Arte. ¶ And as you both haue sayde, I am pleased therewith:
O Lorde keepe thy people in thy faith, loue and trueth. 202

¶ *These three going out, Money commeth in, hauing the one halfe of his gowne yellowe, and the other* white, hauing the coyne of siluer and golde painted vpon it, [and] there must be a chayre for him to sit in, and vnder it or neere the same there must be some hollowe place for one to come vp in.

Money speaketh. Hoyghe, hoyghe for money, more sweeter then honye:
Who will not for me take payne:
Each Lord and Knight for me will fight
And hazard to be slaine. 206
I waxe of such force that no earthly corse
But embraceth me out of measure:
The Doctor, the draper, the plowman, the carter
In me haue their ioye and pleasure. 210
Money is my name, all ouer is my fame:
I dwell with euery degree:
Though great be their liuing, yet can they do nothing,
Without the presence of me. 214
Manie for my sake worke while their heartes ake,
Yet neuer thinke them selues wearie:
The Smith and the Shomaker, the minstrell, the daunser
With me will drinke and be mearie: 218
But the churle and the couetous of me are so gelous
That I can not get out of their sight.
But the Seruing man, the spendor, the vsurer and the lender
Doe sende me abroade day and night. 222
I am worshipped and honoured, and as a god am esteemed:
Yea manie loues me better then God.
(A.iiii.) No sooner come I to towne, but manie bowe downe
And comes if I holde vp the rodd. 226
S. 8. What neede I further shewe that euery one doth knowe.
I doe but wast my winde,
For seruants and prentises will priuily robbe their maisters,
To me they haue such a minde. 230

Here Money sitteth downe in a chayre, and Adulati[on] commeth in and speaketh.

Adulation. ¶ O worthie Money, thine absence hath bene long,
My sorrowe in thine absence can not be spoken with tonge:
For you money is onely the payne I doe take,
Would I flatter or dissemble, vnles it were for your sake?

Money. ¶ What Adulation or flatterie more welcome to me
Than any man this moneth that I did heare or see.
A true saying no doubt, *Blandiloquio nihil nocentius*,[1])

---

[1]) nocentim.

Then fayre speaking or flatterie nothing is more pernicious.
Nemo suam turpitudinem perspicit, sed sibi quisque adulator est:
No man to see his filthines is prest, 240
But every one to him selfe is a very flatterer,
And thou wilt flatter also to haue money for thy labour.

Adulation. ℭ Doe you thinke I will flatter or fayne any man,
Vnlesse for your sake? nay, beshrewe me than.
Such as loue them selues, and loue their owne wayes best,
Must needes be flattered therein, and then they be at rest.
They must be holden vp, and flattered in their euill,
And for you I care not howe many I sende to the deuill.

Here Money faineth him selfe to be sicke.

Money. ℭ Ohe, what payne is this that I feele at my heart,
My payne is as great, as though I were smitten with a darte. 250
What ayles me, what ayles me thus sodenly to be sicke?
I thinke I shall die without remedie of phisicke.

Adulation. ℭ Be of good cheere Syr, of this I ame sure,
You can not die so long as the worlde doeth endure.
Come hether Mischieuous helpe, Money is almost dead,
Come quickly in the mischief, and helpe to holde his head.

Mischieuous helpe commeth in.

Mischieuous helpe. ℭ What neede you call thus hastily, vnlesse you had more neede?
Money may be sicke, but he will neuer be dead:
But to helpe at a mischiefe I am as quicke as the best,
O my lorde and master to helpe you I am prest. 260

Money. ℭ Welcome Mischieuous helpe, I was neuer so sicke before,
Helpe to holde my stomacke, I swell nowe more and more:
I must eyther vomit, or else I shall burst in two,
What wicked disease is this, that troubleth me so?

Mischi. help ℭ None can make me beleeue it is any thing els,
But Pleasure, the occasion that thus your belly swelles:
You are so fraught with pleasures that I doe perfectly know,
You will neuer be in quiet tyll he be rid from your mawe:
S. 9. Therefore prouoke your selfe to vomit him quickly,
And then you wil be at quiet, euen by and by. 270

Money. ℭ Nowe I beleeue truely, that pleasure is the occasion
Of all my great sicknesse, maladie and passion:
Therefore as thou hast said certaine and true it is
For money bringes all pleasures that any can wishe.
Nowe I will assaye to vomitte if I can,
Therefore either of you playe nowe the pretie man.

Adulation. ℭ Let him holde your head, and I will holde your stomacke,
And I hope with speede you shal haue very good lucke.

Here money shal make as though he would vomit, and with **some fine conueyance pleasure shal appeare from beneath, and lie there apparelled.**

Money speaketh. I hope he is comming, for I feele him at my throte,
Great sorowe, payne and griefe it is to me god woote: *280*
I would not for all the worlde be in such paynes agayne,
As many as loues me of him wilbe glad and fayne.

Pleasure. ℭ I must needes take money for the father of me pleasure,
The most parte I am sure wil loue me out of measure.

Money. ℭ Well my sonne, well, forget not to do thy feate,
I must needes get me hence, my paynes do make me sweate.

Adulation. ℭ Money is to me such a sure friende,
That seeing he is gone, I will not tarie behinde. *288*

Pleasure. ℭ In what case were the worlde were it not for money
Without ioye and pleasure better be dead then aliue:
To liue like dome goddes who would not be weary?
To satisfie mans nature with pleasures I can contriue, *292*
But I conteyne them at this time and hower,[1]) *293*
Hawking and hunting, shouting and fishing,
Eating and drinking, dysing and carding,
Riding and running, swimming and singing,
Daunsing and leaping with all kinde of playing,
Banketing with fine meates, and wine of all sortes,
Dallying with faier women, with other kinde of sportes:
All fine apparell that makes the heart ioye,
With musicall instruments, both with man and boye.
Thus no sporte or ioye wherein man hath solace
But I doe conteyne them, though money bring them to passe. *303*

Mischieuous helpe. ℭ You say true Pleasure, no tong can expresse,
What comfort and ioye in you conteyned is.

Pleasure faines him selfe sicke, and speaketh **sitting in a chaire.**

Pleasure. What thing is this that makes me thus to swell?
I promise you euen nowe I was perfectly well:
I am in a strange case what euer tho matter be,
There is no other way but shortly I must dye.

Adulation. (B.i.) ℭ There wil none beleeue I dare iobard my hande,
That pleasure shall die so long as the worlde doth stand:
Therefore take no care, nor yet lament or mone,
For sodenly it came, and sodenly it wilbe gone. *313*

pleasure. ℭ I am neuer able to abide it if it last long,
I frie in my fittes, the paynes be so strong.

[1]) Hier scheint ein Vers verloren zu sein.

Adulation. ¶ Euen as you were the occasion of the sicknes of your father.
So is your sonne Sinne to you I am suer:
So that you would I thinke be sonne easied of your paynes
If you could auoyde sinne from you by any meanes.

Pleasure. ¶ None in the worlde I thinke could gesse better,
For as Money is to me, euen so am I Sinnes father:
Therefore to be at ease and to be ridde ot that lobber,
Helpe nowe all my friends for loue of money and pleasure.

Here commeth in Prest for pleasure.

Prest for pleasure. ¶ I cannot chuse but helpe, you haue so coniured vs nowe,
For Money and Pleasure none but will take paynes I trowe:
He is not worthie to liue I make god a vowe,
That will not worke his hearte out for both you.

Pleasure. ¶ Ohe, helpe, helpe quickly, I neuer stoode in more neede,
I am so full of sinne I shall burst without quicke speede.

Here he shal make as though he would vomit, and
Sinne being the vyce shalbe conueyed finely
from beneath as pleasure was before.

Sinne. I was afraied of nothing but onely of my dagger,
Least in the time of my birth it would haue sticked my father,
And then for my grandfather fewe would haue cared:
If you my father Pleasure had bene slaine or killed.
Yea mary Syr nowe me[1]) thinkes I am more at libertie,
I could not once turne me in my fathers bellie,
My father neede not care in what companie he doeth eate,
I haue made his throte so wide he can not be choked with meate.

Pleasure. ¶ Although my paynes were great yet nowe I may be glad,
That I haue to my sonne such a pretie fine ladde.

Sinne. ¶ If I be nowe a ladde, what be you than?
A boye of my age will neuer make man:
And although I be yong yet am I well growne,[2])
No childe of sixe yere olde is so bigge in all this towne.

Pleasure. ¶ Well my sonne Sinne according to thy nature and name,
All that loues money and me see that you do frame
To all sinfull liuing and al other wickednes,
I neede not bid thee for I knowe well thy goodness.

Adulation. ¶ I haue euer to you Pleasure borne such loue,
That to departe with you my heart doeth me moue.

Here Pleasure and Adulation goeth forth.

Sinne. ¶ He hath as much neede to bid me do this,
As to make a dogge hold vp his legge when he doth pisse:

---

[1]) my. [2]) H ground.

And as Sinne is the childe of pleasure in euery nacion.
Euen so my sonne and heyre is endles damnacion. 353

Prest for pleasure.[1] ℂ By the masse I care not what sinne I commit
So that thereby I may purchase pleasure and profit.
S. 11. It is a hard thing that I would not do for money.
I would cut my fathers throte if I might get money thereby.

Sinne. ℂ That is my boye that I neede not teache thee more,
Or euer he haue money he committeth sinne before.
Out alas masters, what thing is in my bellie?
Such paynes as these will quickly make me wearie:
Who, who is able to abyde this griefe or paynes,
Euen nowe in my bellie, but nowe in my raynes, 363
Nowe in my buttockes, and nowe at my heart,
The paynes are so great that I suffer grieuous smart.
I holde twentie pounde it will turne to the gowte,
Euen nowe at my heart and nowe at the sole of my foote:
Out alas my necke, my sides, and my backe,
Out alas, my head asunder beginnes to cracke.

Prest for pleasure ℂ I pray you Sinne be quiet and be content a whyle,
For I doe thinke verely your selfe you do beguyle: 371
Your paynes are none other I dare be bolde to saye
But onely Damnation whereof you are so full:
Therefore to auoyde him you must take paynes to assaye
And to helpe you therein with all my power I will: 375
Do not make such mone Sinne, for your childe Damnation
Is the onely occasion of all your griefe and passion.

Sinne. ℂ The horesonnes head is so great, and he so ill fauoured made,
That I must needes be ript I am greatly afrayed.

Pre for ple. ℂ Be content Sinne I will call for more ayde:
Ho Swift to sinne come away in haste,
Sinne is so sicke I am afrayed he will brast.[2])

swift to sin ℂ Euen as your grandfather did, and your father by you also,
We will haue with speede your sonne Damnation I trowe.

Sinne. ℂ That ill fauoured knaue is like none of vs, 385
No more then a sowe to a cowe, or a sheepe to a gouse.
Nowe for a midwyfe I would giue twentie pounde,
Holde me vp Sirs, for nowe I begin to sounde.

Here shall damnation be finely conueyed as the other was
before, who shal haue a terrible vysard on his face, [and]
his garme[n]t shalbe painted with flames of fire.

Sinne. It is the heauiest lobber that euer man did beare,
They say Sinne is heauie, but he is heauier I sweare:
Howe say you masters is not this a well fauoured baby

[1]) Fehlt im Original. [2]) burst.

That I Sinne haue brought foorth so painfully?
He is the worst fauouredst knaue that euer was borne,
It must needes be good ground that brings forth such good corne: 394
When I looke on him me thinks him to be to euill fauoured,
Yet the crowe thinkes her blacke birdes of all other the fairest:
(B.ii.) But I can not loue him if I should be hanged:
S. 12. Thou art neuer like (sonne) of me to be kist. 398

Damnation. ℭ I am fearfull Damnation through sinne procreated,
To such as in sinne haue all their felicitie
And dyes without repentance I shalbe anexed:
But the repentant sinner that obtaines Gods mercie,
Shall enioye the heauens farre separate from me:
Therefore father Sinne to thee be due honour,
That in bringing foorth of me thou tookest such paynes and labour. 405

Sinne. ℭ In faith much good do it you, and them to whom you shalbe married,
I wis they were better marrie a sowe that her pigges hath newe farried.

swift to sin ℭ Nowe farewell Sinne, of me you stande no more in neede,
Do but becke when you lacke me, and I will come with all speede.

Prest for pleasure. ℭ In your necessitie I am glad that we were here,
I can not be long out of your companie I sweare.

Damnation. ℭ Fare well most sweete father. I am lothe to departe,
So soone to be trudging, it grieues me at the heart.

Here they three go foorth.

Sinne. ℭ Nowe faier euill, most sower soone to be sorie, I cannot chose,
Your going grieues me so much that the snotte droppes out of my nose. 415
Had I not seene and felte the bearing of him my selfe,
I would haue thought surely he had bene some changeling or elfe.
Happie are they that are matcht with my sonne Damnation,
They were better lye all their life in a dungeon or prison:
He is so sure a companion as I knowe but fewe,
Who happeneth once in his companie shall it neuer eschewe: 421
My grandfather Money hath hatcht a goodly litter,
An honester kindred can no where be founde,
Pleasure, Sinne, and Damnacion of all other most bitter:
Who doeth not loue vs, that with the loue of money is drounde.
None but is my seruant that liues and treades on grounde.
The greatest power that is, the lowest state of all
To be my seruants can not chuse, and also still shall. 428
And is it any marueill why I so many seruants haue?
None with fine qualities with me can compare.
Therefore in my sight euerie one is but a slaue.
What, of with your cappes sirs, it becomes you to stande bare, 432
None can forsweare them selues in trading for ware.
No picking of purses can be at market or fayer,
No thefte or robberie, no murther or killing

Can be without me, ne yet whordome or swearing,
No pride, no slothe, no gluttonie can be vsed,
No periurie without me, neither enuie nor hatred, 438
As my qualities be good, so my personage is proper.
I am neither to high nor to lowe, to great nor to small,
No thicker no thinner, no shorter no longer,
They decently appertayne, as you may see all.
If I were higher I were the worst to fall:
If I were lower they would take me for a boye,
Therefore to beholde my persone, you can not chuse but ioye. 445

S. 13.

Here commeth in Satan the great deuill as deformedly dressed as may be.

Satan. ¶ Ohe, ohe, ohe, ohe, my friende Sinne I was neuer so merie
In hearing thy qualities I can not be wearie:
In thy genealogie (Sinne) I do more reioyce
Then can be thought with hearte or spoke with tong or voyce:
But my chiefest comfort is thy sonne, mannes Damnation,
Whereby they are excluded from eternall saluation.

Sinne. ¶ Why you euill faste[1]) knaue, howe came your friendship in?
They be well fauoured babes that be of your kinne.

satan. ¶ Ohe Sinne, ohe, to see thee it doeth me good,
Thy wordes, Sinne, ohe, thy wordes do comfort my heart blood. 455
Through money and pleasure my kingdome doeth encrease,
Therefore to be merie why should I ceasse? 457

Sinne. ¶ Then I and my sonne damnation be no bodie with you,
Sinne and Damnation belike bring a man to heauen:
Is thy kingdome diminished through vs thinkest thou?
You bottell nosed knaue, I will see your nose eauen. 461
I wis you had bene as good to haue set me in the nomber,
I did not so much pleasure you but I will work you as much comber:
For I did neuer encrease thy kingdome so much before
But nowe I will diminishe it twentie times more.
Howe can Money and Pleasure bring men vnto hell
Without Sinne and Damnacion, Sir good face, me tell?
Nay I wilbe gone, I will tarie no longer here,
I will turne all your myrth into sorowfull cheare.

Here Satan shall crie and roare.

Sinne. ¶ I knewe I would make him soone change his note,
I will make him sing the blacke sanctus, I holde him a grote. 471

Satan. ¶ Ohe my friend Sinne, doe not leaue me thus,
For without thee and thine owne sonne Damnacion
My kingdome will decay through my ancient enemie Jesus,
For without mannes companie I can haue no consolacion,
All had bene mine owne but for Christes death and passion.

---

[1]) Statt faced.

Therefore without thy helpe and thy sonne Damnacion,
Without companie in hell I shall for euer make my mone. 478

Here he roareth and crieth:

Sinne. ¶ You may laugh well ynough that Sinne [and] the Deuil be falle[n] out,
But we will fall in againe or euer it be long:
Stande backe in the mischief, or I will hit you on the snout,
It is high time that you had ended your song. 482

Satan. ¶ Come hether my sonnes Gluttonie and Pryde,
Perswade my friend Sinne with me to sticke and abyde.

Here commeth in Gluttonie and Pride dressed in deuils apparel, [and] stayes Sin that is going forth.

Pride. Our Lord and master I pray you turne backe againe,
(B iii.) Our father can not be merie, if you his companie refraine.

S. 14. *Sinne.*[1] Thou canst thy lerypope to call me Lord and master,
For I am thy chiefe head and thou art of me a member.

Gluttonie. ¶ I pray thee for our sakes once backe againe to turne,
For thy departing will cause him still to mourne.

Sinne. ¶ [Pray] thou thy dogges and cattes thou euill fauoured knaue,
Vse me so agayne, and your nose from your face I will haue. 492

Pride. ¶ We pray you most hartily to forgiue that is past,
And we neuer hereafter will misuse you againe:
If you forsake our father for sorrowe he will brast,
Therefore from your furie we hope ye will abstaine. 496

Sinne. ¶ Of all the three deuilles thou hast the most maners,[2]
For thy sake once againe I will comfort thy father
Snottienose Sathanas, disable me no more
Least you haue[3] more adoe then you had before:
Well Sathans kingdome shalbe encreased by me,[4]
And through my sonne Damnation that it shall nere be emptie. 502

Pride. ¶ I would not haue you to take all the paynes alone,
I my selfe will entyce manie to pride,
That in hell (our habitation) they continually may grone:
To helpe you at all times I wilbe at your side. 506

Gluttonie. ¶ And I will allure them to fine fare and gluttonie,
That their delight may be filling the bellie:
Earely vp at drinking and late vp at banketing,
So that all their ioye shalbe in drunkenes and surfeting:
They shall spende on their owne bellies more then shall suffice,
But the poore from their doores hungrie shall arise.

Satan. ¶ Ohe, ohe, ohe my babes, my chickens, and my friend Sinne,
Manie one through thee the kingdome of hell shall winne:

---

[1]) fehlt. [2]) H für maner. [3]) hath, H thou hast. [4]) by me ist umgestellt; im Original vor shalbe encreased.

Ohe, for ioye and gladnes I can not stand or sitte,
Vpon these cheareful words I must needes daunce a fitte. 516

Sinne. ℂ Yea, but one thing, snottie nose, wilbe verie hard,
Where shall we get a pype to playe the deuill a galliard?

Satan. ¶ Before you turned backe I did both crie and weepe,
But nowe through thy comfort I can daunce without a pype:
I do nowe perceyue Money is so beloued,
That of manie aboue god he is esteemed and honoured,
And the worlde is giuen so much to delicacie and pleasure,
That Sinne and Damnacion encrease out of measure.

Gluttonie. ℂ We giue you most hartie thankes, O Sinne our master,
Whose returne againe hath comforted our father. 526

Pride. ℂ If you had not returned for ought we could haue done
Our father without doubt would haue fallen in a swone.[1])

Sinne. ¶ If tho deuill had died, who should haue bene his heyre?

satan. ℂ No my friend, no, none can possesse my chayre,
For as God is without ende and his ioyes endless,
Euen so am I king of euerlasting darknes.

Sinne. ¶ Nowe if they be wise they will care for no such a friend,
To precure them to paynes that neuer shall haue end.

Satan. ¶ Euen as the ioyes of heauen do passe all other pleasure,
Euen so the paynes of hell exceedes al other be sure: 536
The greatest torments and paynes that be on the earth
Is ioye and pleasure in respect of payness of hell,
The Scripture maketh mention thereof as plainly appeareth,
There is gnawing and gnashing of teeth, as the damned shall tell. 540

Sinne. ¶ Much good doe it you, snottie nose, I long not for your cheare:
I beshrewe you and your babes if thereof you spare:
It is better be poore and after in heauen to dwell,
Then to be riche on the earth and after liue in hell. 544

Pride. ¶ Wel let vs talke no more of the paynes and sorrowe,
But seeing we are prepared in that place to dwell,
Let vs take paynes both euen and morowe:
To enlarge our dominion the kingdome of hell 548
I am so esteemed throughout the worlde wyde,
That they had rather dwell in hell then lay me aside. 550

Gluttonie. ¶ And I beginne with manie to be in such fauour
That the preacher can not allure them what so he doth saye,
In their throte and bellie is all their ioye and pleasure,
No whyt regarding the last fearfull day. 554

Sinne. ¶ As either of you contayne one sinne particularly,
Euen so I conteyne al sinnes generally:

---

[1]) Wie H, für sowne.

Therefore, goodman snottie nose, if you rewarde me well
I and my sonne Damnation shal sende ynough to hell.

Satan. ¶ Whatsoeuer thou wilt haue, I will not thee denie.

Sinne. ¶ Then giue me a piece of thy tayle to make a flappe for a flie:
For if I had a piece thereof I doe verely beleeue,
The humble bees stinging should neuer me grieue.

Satan. ¶ No my friende no, my tayle I can not spare,
But aske what thou wilt besides and I will it prepare. 561

Sinne. ¶ Then your nose I would haue to stoppe my tayle behinde,
For I am combred with collike and letting out of winde:
And if it be to little to make thereof a case,
Then I would be so bolde to borrowe your face. 565

Satan. ¶ Nowe I perceyue well you are disposed to be merie,
But aske me any thing that is meete for to giue
And in satisfying you thereof I will not tarie
To make you my chiefe officer, it would not me grieue,
Sure you are thereof, you may me beleeue,
Besides if any friend of yours of me do stande in steede,
The best thing in hell shalbe his in his neede. 575

Sinne. ¶ Wo be to my friends if they stande neede of you,
Or any thing you haue in that most pleasant place,
I would not wishe that friendship to either horse or cowe,
For there they should be sure of small fauour or grace:
Is not here masters (thinke you) an amiable face?
Happie may they be which with him shall dwell alwayes,
But thrice happier then which godly ende their dayes. 583

Satan. ¶ Nowe my friende Sinne seeing I haue seene you,
Take here my blessing, and so I bidde thee adue.

(B.iiii.) *Here all the deuilles departe.*

S. 16. *Sinne.* ¶ Are not they thinke you of all other most happie,
Which shal for euer and euer be in the deuilles companie?
It were better be a post horse that restes night nor day,
Or else to be a gallie slaue then with the deuils to play.
Wel I am sure I haue yet much to doe,[1])
For if my father Pleasure haue much worke in hande
I must needes trauaile through euerie lande:
I can not well tell what thing to do first,
My head is so ful of toyes wherewith I thinke it will burst. 593
If I go to my grandfather first, then my father wilbe angrie,
And if I see my father before I see my sonne
Then he will take the matter I tell you sorowfully:
Therefore giue me counsell what is best to be done. 597

---

[1]) Hier scheint wieder ein Vers unterschlagen zu sein.

If I should go to my grandfather where should I finde him?
In the poore mans purse he doeth seldome abyde,
But in the beggers cloke I might chaunce to haue him.
I shall not finde where he is vnles I haue a guyde: *601*
I am a wise yong man that feares to finde money
In the couetous churles coffer I shall haue him by and by,
I am sure to finde him at the goldsmithes stall:
If there I misse him I shall neuer finde him at all.

Here Sinne goeth out And Learning with money
commeth in richely apparelled.

Learning with mon.

¶ Who may be compared to me in degree?
Who is more happie then Learning with money?
Learning at the first to riches me preferd:
And monie is the cause that I am nowe honoured, *609*
Learning with money I am of all men called,
Who is not desirous my fauour to winne?
For my money and riches my learning is esteemed:
Verie fewe or none but at my table haue bin. *613*
The learned *Seneca* these wordes hath exprest
Iners malorum remedium ignorantia est. *615*
Then if you counterpease me Learning with money,
Of all euils and mischiefe I am the best remedie. *617*

Here commeth Learning without money
apparelled like a scholler.

Learning without money.

earning may aswel counsell where money doeth want,
But riches causeth the common sorte to esteeme counsell better.[1])
For if a riche man well apparelled haue a fine tong to descant,
He shalbe taken for learned though he knowe neuer a letter. *621*
My learning as good as yours I dare be bolde to compare,
Yet there is great difference betweene our estimations,
But if your attire, as mine is, were course and as bare,
Then he should be best esteemed that had best conditions. *625*
My name is Learning without money in poore degree, god wote,
I haue not to helpe my neede, eyther penie or grote. *627*
17. And though I haue no money at this time present
Yet I thanke God, through my knowledge and learning
I euer haue ynough wherewith I am content,
So that contentation makes me as rich as a king. *631*
The difference betweene our two liuings is this onely,
You liue idely in pleasure, and I in studie take payne
Which you can not away with but thinke it a miserie:
But if with labour I haue sufficient I am right glad and fayne,
Who will not be content with pouertie to haue sufficient gayne?
Surely to liue godly with pouertie I had rather
Then be damned in sinne with continual pleasure. *638*

---

[1]) konjiziert für best.

Learning with mony

¶ I will not say but that riches be a great occasion
That we do liue wantonly and out of Gods feare,
But learning doeth cause vs to bridle our affection:
Therefore learning rules my riches euerie where. 643

Learning without money.

¶ Who so is riche doeth fall into manie anoysome lust,
But the godly poore alway in God doeth put his trust: 644
If you do rule your goods and bestowe them as you ought,
Fewe fellowes you haue as I by proofe haue tryde,
Of manie learned riche I craud but could get nought,
But the poore sorte vnlearned haue giuen me to feede: 648
Many that be learned and riches haue withall
Are more out of frame then some who nothing haue at all. 650
Their learning makes them think with their riches to be so strong,
That they will oppresse their neighbour be it neuer so wrong. 652

Learning with mon.

¶ Wel, if you lacke liuing be bolde to come to me
For I can be content to bestowe where is neede:
And especially vpon such as godly learned be,
I thanke God I haue wherewith the poore to feede. 656

Here commeth in Money without learning, apparelled like a riche churle, with bagges of money by his siides and speaketh:

What Learning with money I am glad to see you here,
I stande neede[1]) of your counsell in diuers cases:
Wherefore if you will helpe me I wil recompence you I swere
I haue manie frowarde matters in hande in sundrie places
I haue money ynough to defende me in maugre their faces
Manie beggerly knaues haue good matters against me,
But here is one will doe wel ynough, mine olde friend money. 663

Lear. without money.

¶ *Quisque sua ducitur natura* as here it may appeare,
For the euil is wrought by the instrument according to nature: 665
This man is giuen naturally to oppresse the poore
And money is the instrument that maketh him so bolde:
Manie are giuen naturally to consume in keeping a whore:
Some naturally in drinking to spende their golde. 669
Nihil est tam munitum quod auro non expugnetur.[2])
Thou thinkes thou lackes nothing seeing thou art full of treasure: 671
(C.i.) Who in marying their children haue any respect
S. 18. To learning and honestie but onely to riches?
Nay the one they do embrace the other they neglecte.
Well hereof a pretie answer was made by *Themistocles.*[3]) 675
One asked him whether it was better his daughter to marie
To a riche man not honest, or to an honest poore man,
And he answered againe both quickly and wisely
Ego inquit malim[4]) *virum qui pecunia, quam qu[ae] egeat viro pecunia[m]* 679

---

[1]) H in neede. [2]) Cic. in Verr. I 2, 4. [3]) Cic. de offic. II 20, 71. «Ego vero», inquit, «malo virum, qui pecunia egeat, quam pecuniam, quae viro» [4]) H malo.

I had rather saith he to haue if I can
A man that lacks money, then money that lackes a man.

Mon. without learn. ¶ What pratling felowe is this that is so talketiue,
It seemes he is learned but yet he can not thriue.

Learning with mony ¶ Yea surely he is learned of whom it is great pitie,
He hath no certaine liuing nor yet anie money.

Mon. without learn. ¶ In faith then he may daunce amongst beggers well ynough,
Thou wert best giue vp thy learning and helpe to holde the plough.

Lear. without mon.[1] ¶ Doe you set so little by my knowledge and learning?

Mon. without learn. ¶ Who will esteeme thee vnlesse thou haue liuing? 689

Lear. without money. ¶ The example may well be applied of the philosopher[2])
That kissed his gowne for com[m]ing into the Emperours chamber:
This gentleman of thee should not be esteemed
Vnless he had riches if thy wordes may be beleeued:
For euen nowe thou saydest, I am not deafe of hearing
Who would esteeme me vnless I had a liuing:
There is none other difference betweene this gentleman and me,
But that he doeth abounde in riches and I in pouertie: 697

Mon. without lear. ¶ Beleeue him not, Syr, for you were euer a good gentleman,
If you stoode neede of me you should finde me your friende
There is nothing but I will do it for you if I can:
Nay trie me when ye list ye shall me faithfull finde. 701

Lear. without mon. ¶ As long as he needeth not thou wilt helpe him at an ynche,
But if in pouertie he fall, then friendship will quenche: 703
For it is the nature of the churlish riche man
To be friend to such as of him standes no neede:
But if his riches fayle farewell friendship than,
He will not then bid him with him once to feede: 707
If I had your estate Sir, by proofe you should see
All the crowtching you haue had should then be done to me.

Learning with mon. ¶ Your wise wordes haue brought this sentence to minde
Written in *tertio Tusculanorum*[3]) where you may it finde, 711
Omnes, cum secundae, tum maxime secum meditari oportet, quo pacto aduersam aerumnam ferant. 712
It is meete for all men when they be in prosperitie
To meditate howe to suffer trouble in aduersitie.

[1]) Die drei aufeinanderfolgenden Namen stimmen mit den Verszeilen nicht überein. [2]) Das Reimwort scheint ins Versinnere geraten zu sein: the ex. of the phil. may well be applied. [3]) III 14, 30. Quam ob rem omnis, cum secundae res sunt maxume, tum maxume | Meditari secum oportet, quo pacto adversam aerumnam ferant. (Terent. Phorm. II 1, 12.)

Lear. without mon. ¶ If you marke it as well as here you haue it plaste,[1])
They wilbe the lesse grieuous to you, come they neuer so faste:
I promise you I would not cha[n]ge my estate with this mans liuing
To haue his riches and money for my knowledge and learning.

Mon. without learn. ¶ Mary I am agreed I intènde not to change it,
To make such a bargaine I were out of my wit. 720

Lear. without money ¶ I haue in my learning more perfect consolation
Then thou hast or canst haue in all thy golde and riches,
S. 19. For I may carie it with me in anie countrie or nation:
And the more I spende thereof the more it will encrease,
But the more thou spendest the more it doeth diminish:
Thus no man that heareth vs but may perceiue well
That my learning thy riches and treasure doeth excell. 727

Mon. without learn.[2]) ¶ I may carie money ynough with me where euer I go,
Which will me helpe and succour both in well and wo.

Learning without money. ¶ You can not carie your money but it must needes consume,
And perhaps be stolen or lost before it be halfe done:
Manie one of their money as they haue trauailed
Haue bene spoyled, some hurt therefore, and some also murthered.

Mon. without learn. ¶ I can haue meate and drinke in euerie place for money,
But if I had none at all I should go to bed hungrie.

Learning with mon. ¶ For that I am partaker with either of you both,
To disalowe any of you I would be very loth: 737
But learning before riches ought to be preferd,
Although the most part money more regard.

Mon. without learn. ¶ I am the better esteemed as euerie one doeth knowe,
I am taken for an honest man where euer I goe:
And he shalbe for an abiect raskoll and slaue,
To whom eche one will say, packe hence thou beggerly knaue. 743

Lear. without money. ¶ Some that doeth not knowe me perhaps will say so,
But where I am knowen (I trust) my vsage is such
That they are verie sorie when thus I do go:
And when I come againe of me they make much: 747
But thou amongst thy neighbours art so beloued
And though they flatter thee for feare to thy face,
They will curse thee assoone as thy backe from them is turned
And call thee cankeard churle in euerie place. 751

Mon. without learn. ¶ I would I knewe them which speake such wordes of me,
They are but beggerly knaues I durst laye[3]) a wager,
I would hoyse them at the next terme [and] thei should not know why,
Then should you see the villaines beginne to croutch and flatter: 755

---

[1]) H für plaest. [2]) Der Name ist für zwei Verszeilen gekürzt. [3]) iaye, H lay.

But yet for all that my money and my riches
Get me all the pleasures I can desire or wishe.

Lear. without money ¶ These wordes of pleasures are written by *Cato*,[1])
Malorum esca voluptas qua homines capiuntur vt pisces hamo:
Pleasure is the meate of euill men thus meanes the text and booke
Wherewith men be catched as fishes with the hooke.
And againe he hath written, reade the same who list[2])
Nulla capitalior pestis, qua[m] corporis voluptas, hominibus à natura data est.
There is no greater plague giuen to man by nature
Then is of the bodie the desire or pleasure. 765

Learning with mon. ¶ And *Salust* in fewe wordes thereof writeth thus,
In regno voluptatis, virtuti non est locus:
In the kingdome of pleasure there is no place for vertue,
For pleasure bringeth lothsomnes as *Plinie*[3]) doeth shewe,
(C.ii.) *Nulla est adeo quae non assiduitate sui fastidium pariat voluptas.*
S. 20. No pleasure but with much vse bringes lothsomnes.

Mon. without learn.[4]) ¶ Nay that is not true, for the more money I haue
The more I desire so god me helpe and saue.

Lear. without money ¶ *Iuuenalis*[5]) wordes herein doeth thee rightly hit,
Crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit: 775
The loue of money increaseth as much as money it selfe.
To what mischiefe bringeth vs this vile and wicked pelfe. 777
Money makes no man riche vnles there be coutentation,
But the poore man contented is richer I saye
As *in vltimo paradoxo*[6]) I finde a good probation,
Contentum suis rebus esse, maximae sunt certissimaeq[ue] diuitiae: 781
The most great and certaine riches that is
Hath he that is content with that which is his:
Therefore thou art most poore as I may well define,
For thou art not content with that which is thine.
Egens est qui non satis habet, [et] is cui nihil satis potest esse[7]):
He is poore that hath not ynough or whom nothing will satisfie:
And *in primo paradoxo*[8]) thou art trimly painted,
And such as thou art as be neuer satisfied.
Nunquam expletur nec satiatur cupiditatis sitis, 790
Neq[ue] solum ea qu[i] habent libidine augendi cruciantur, sed etiam amittendi metu: 791
The thirst of desire is neuer satisfied nor filled,
And these goods they haue do[9]) increase their desire
Whereby they are not onely grieuously tormented,
But also to loose them they haue as great a feare. 795

---

[1]) Cic. Cato maior de senectute 13, 44. [2]) ibid. 12, 39. [3]) Plin. Nat. Hist. XII 17, 40. Adeo nulla est voluptas quae non adsiduitate fastidium pariat. [4]) Vgl. Note zu V. 729. [5]) Sat. XIV 139. [6]) Cic. Paradox. VI 3, 51. [7]) Cic. ad Herennium IV 17, 24. [8]) Cic. Paradox. I 1, 6. [9]) to.

Learning with mon. ¶ *Horace*[1]) doeth verifie your saying I am sure
Saying, *Crescentem pecuniam cura sequitur.*
And eloquent *Cicero*[2]) sayeth in this phrase
Virtute[3]) *qui praediti sunt soli sunt diuites*:
They are onely riche that with vertue are adorned,
So that without vertue a man can not be enriched: 801
Were it not for my learning I should be more couetous,
Therefore learning is to be preferred before any thing,
Literae pulcherrimae sunt diuitiae hominis:
The most fayer riches of man is knowledge and learning. 805

Lear. without mon. ¶ *Opes eiusmodi parandae quae naui fracta simul cum D[omi]no quaeant enatare*:
These riches of men are chiefly to be gotten
Which may swimme to land with his master whe[n] the ship is broke[n].

Mon. without learnin. ¶ Well I haue no learning to defende my cause withall,
But here is a friend will pleade my matter in Westminster hall.

Here he shall clap his hands on his bagges.
Here commeth in Neither money nor learning,
clothed like a begger and speaketh:

By the olde prouerbe euerie man may not weare a fourde hood,
But if my coat were furred it would do me more good: 812
When I was able I laboured but nowe I waxe olde,
S. 21. If I had sufficient meate to feede my body,
And also necessarie clothe to keepe away the colde
There is none of you would be so merie as I: 816
I haue neither learning nor money my selfe to maintaine,
Therefore to begge for my liuing I am both glad and faine.

Lear. without mon. ¶ Godlines is great riches if a man be therewith content,
God for the godly will prepare that he shall haue sufficient.

Mon. without learn. ¶ Thou art vnhappie and borne in an euill houre,
That hast no money, nor for anie canst labour.

Lear. without mon. ¶ Doe you see howe he esteemes this poore and simple wight,
Perhaps he is more accepted then thou in Gods sight:
He thinkes none is happie but such as haue money
I will prooue this man richer then thou by and by, 826
For he would be content with sufficient clothe and food,
And thou art not satisfied with twentie mans good.
Inopiae pauca desunt, auaritiae omnia, saith *Horacius*:
Fewe things to the needie but all wanting to the couetous,
Thou represents *Diues* who had all his pleasure here,
But he represents *Lazarus* who now hath heauenly chere:
Beware least through thy riches thou haue not endles payne,
The faithful and contented wight in thend shall heauen attaine.

---

[1]) Oden III 16, 17. Crescentem sequitur cura pecuniam. [2]) Paradox. VI 3, 51. virtus — — qua praediti qui sunt, soli sunt divites. [3]) virtuti.

Neither learning nor money. ¶ For Christes sake I suffer this pouertie meekely,
The crosse of Christ I embrace most willingly: 836
The riche for the most part be so hard hearted
That nothing I can get wherewith to be releeued,
Yet God doeth open the heartes of the poore sort
That I haue alwayes sufficient my selfe to comfort:
It is a world to see howe greedie they be of money,
For hauing an hundreth pound they will not part with a peny
But they wil not sticke vainly to consume and spende
A noble at a shot vpon a faynod friende:
Gods grace I feare me from such hard heartes is past
That will not giue the foure score part of that they spend in wast. 846
Neither learning nor money I am called where euer I goe,
Whereby I do suffer much payne, hunger and woe:
Therefore good gentleman I beseech you of your goodnes
Giue me your charitie my body to refreshe:
And though I be not able God will paye it certaine
At the last day with treble foulde againe.

Learning with mon. ℂ God forbid I should from the poore withdrawe my hande,
For then I should not be able before the Lord to stande:
What we giue to the poore that we giue to Christ,
To giue to the needie poore God graunt vs alway prest. 856

Here he shall giue him something.

Lear. without mon. ℂ You take your selfe I perceiue in this case to be afterward,
Therefore you shalbe to higher office preferd.

(C.iii.) *Here he shal aske his almes of Money without learning.*[1])

S. 22. *Neit. learn. nor mon.* ℂ Good honest man, relieue me I aske it for Christes sake,
If you knewe my neede you would then some pitie take:
Giue me of your aboundance but one grote or penie
And you shall receyue it with gaine at the last truely.

Mon. without learn. ℂ God help thee, god helpe thee, mine own neighbors be verie poore
Neuer a day but one or other is euer at my doore:
I had neuer so much to do with money in my lyfe,
God helpe thee good man, I haue a housholde and a wyfe. 866

Lear. without mon. ¶ *Duae res sunt quae maxime homines ad maleficiu[m] impellunt, luxuries [et] auaritia*[2]):
Two things chiefly doeth man to mischiefe bring,
Lecherie and couetousnes, O vyle and sinfull sting: 869
Thou haddest euen nowe ynough thy neighbours to oppresse,
But thou hast not one penie on this poore man to spare:
If thou shouldest giue him twelue pence what hadst thou the lesse,
God hath hardened thy heart and cast thee[3]) vp I feare. 873

---

[1]) Die Bühnenanweisung gehört vier Verszeilen tiefer. [2]) Cic. ad Herennium II 21, 34. [3]) thy, H thee.

Mon. without learnin. ¶ If I should diminishe my money but one grote,
I should not be quiet these two dayes I wote:
Well come to my house to night or to morne,
And I will see if I can spare thee a dishe full of corne.

Here Money without learning goeth out.

Lear. without mon. ¶ Of money, pleasure and sinne he is nowe entised,
I pray god with Damnation he be not infected:
Well, walke thou in thy vocation what euer thou hast,
Prayse thy God so long as life doeth last.

Neither learning nor money. ¶ What paynes and troubles so euer we byde here,
I pray God we be patient, and the liuing God feare:
No paynes we do suffer of heauen can be worthie,
The ioyes be so great no tongue can expresse:
Therefore I care not for liuing neuer so painfully,
For repenting in Christ I shall haue ioyes endles: *885*
God rewarde you good gentleman for your good almose deed,[1])
I haue sufficient three dayes my hungrie corps to feede.

Here he goeth out.

Lear. without mon. ¶ For that I knowe God hath sent you riches,
Great knowledge, wisedome and learning withall:
Beware of pleasures the mother of Sinne doubtles,
For if she once catche you to sinne you shalbe thrall, *89*
It is written in the seconde *de finibus*,[2])
Nemo est dignus nomine hominis, qui vnum totu[m] diem[3]) *velit esse in voluptate.*
He is not worthie the name of a man be sure,
Which spendes the whole day in voluptuousnes and pleasure.

Learning with mon. ¶ I thanke God of such riches as I haue,
But so long as I liue it shalbe my seruile slaue:
To lende to the needie, to giue to the pore,
To suffer none go emptie that comes to my doore.
To bring vp my housholde in gods feare and faith
And to be an example to such as like hath: *903*
And if you wilbe content hence[4]) with me to come,
You shall not want liuing as long as I haue some.

S. 23. *Lear. without mon.* ¶ I thanke you most hartily of your large promise,
I will wayte vpon you as my bounden duetie is.

Here he goeth foorth and money commeth in puffing.

Money. I was neuer so wearie since the houre I was borne,
There is none at all but do craue me euen and morne:
I neuer rest night nor day,
I am euer busie when euerie one doeth play:

---

[1]) deeds. [2]) II 34, 114. [3]) H totii diei (!). [4]) H home.

Fewe blinde matters but I must be at their daying,
If I speake the word it is done without praying. *913*
Since I was here last, I swere by this light,
I haue made manie a crooked matter straight:
The theefe that all night was robbing and stealing,
If I beare him witnes was all night in his bed sleeping.
A mans wife that was taken in bed with an other,
Could haue no harme when I did excuse her:
When I spake she was taken to be of good behauiour,
And they that found her were set by the heeles for their labour.
There was a man killed and twentie witnesses by,
But I sayd he killed him selfe with his owne dagger truely: *923*
And when I had spoken euerie one helde his peace,
And then the officers the murtherer did releace.
So that I haue bene to manie so friendly,
That well is he can get me on his side to be:
I haue so manie suites and matters in hande,
That I would fayne haue an helper by me fast to stande. *929*

Here commeth in Sinne the vice.

Sinne. ℂ I haue bene since I was here in manie a nation,
So that I could not come to any towne nor citie
But I and my kindred are in great estimation:
If I holde vp my finger you may trust me,
It is a great matter that makes me to lye.
And as I came homewarde I tolde these newes to the deuill,
Who was verie glad to see vs beare such rule. *936*

Money. ℂ May I be so bolde to knowe of what kindred,
Or else from what stocke you are proceeded.

Sinne. ℂ The last stockes I was in was euen at Bamburie,
The be worme eaten which shewes them ancient to be:
If they were mine because they be so olde,
I would burne them in winter to keepe me from the colde.

Money. ℂ I meant of what degree you were descended.

Sinne. ℂ I promise you I am come of an high and mightie kindred:
I knowe not my grandfather, for I neuer yet sawe him,
But Pleasure is my father, Sir, do not you knowe him? *946*

Money. ¶ What my sonne Sinne, I neuer sawe thee before,
I am thy grandfather Money which settes by thee great store. *948*

Sinne. ¶ Mary Sir, it is time on my mary bones to kneele,
Blessing, blessing grandfather of you I do aske:
But take heede that none of you[1]) hit my left heele,
(C.iiii.) For I promise you I haue a great and feruent laske.[2]) *952*

---

[1]) it im Original. [2]) H taske.

S. 24. *Money.* ¶ I am glad to see thee so merie my childe Sinne.
It doeth reioyce me to see such one of my kinne.

Sinne. ¶ Nay, then the fayrest birde of all the generation
Is mine owne sonne and heyre, my faire sonne Damnation:
Such a one as he is you haue seene but a fewe,
Neuer trust me againe if I tell you not true:
His face doeth shine as bright as the buttocke of a beare,
He hath a beautiful face in the night whe[n] the moone shines not clere.

Money. ¶ I pray thee whe[n] diddest thou see my sonne Pleasure thy father?

Sinne. ¶ I did not see him of late but I heard from him by the carrier, 961
In faith father Money to put you out of doubt,
There is no place in the world but he beares a great rout:
But me[1]) thinks I hearde you complaine verie latelie,
That through great paynes and trauaile you were very wearie.

Money. ¶ I would I had a speciall friend that for me would take payne.
He should for his paynes be sure of to much gayne.

Sinne. ¶ Mary Sir I haue a speciall friend in store
That will not for any man than for you do more,
For he hath such a minde and great loue to money,
That he will doe anie thing for you by and by. 971

Money. ¶ What is his name, and then I shall know
Whether he be able to do for me or no.

Sinne. ¶ A man he is to whom nothing can come a misse,
In euery kinde of thing he hath experience doubtless:
All for money is his name, you knowe him full well,
For this your busines all other he doeth excell.

Money. ¶ Mary that is he that I wishe for onely,
There is nothing at all but he will doe it for me:
I pray you call him for he will not long tarie,
If he wist I were here, so to me is he friendlie. 981

Sinne. ¶ What all for money come hether with all speede,
My grandfather money taryes for you to helpe him at neede.

Here commeth in Al for money in hast, apparelled like a ruler or magistrate.

Mary that is well, should Money tarie for me,
Nay it is meete I wayte on him both with cappe and knee.
What would you with me my lord and master Money?
Commaunde what you will and I will do it speedely.

Money. ¶ I haue taken such payne as sure hath made me wearie,
Wherefore I haue sent for you my roume to supplie:

---

[1]) my.

What suters so euer come to craue your ayde,
If they come from me let them not be delayde: 992
What euer their matter be haue thereto no regarde,
For if they come from me they will you well rewarde.

Al for mon. ¶ What euer I doe for you I take it for no payne,
At midnight I would ride for you in haile, snowe or rayne.

Sinne. ¶ Let there come a thousande if they do bring gaine,
There can not come so manie, but hele them entertaine.

5.

Money. ¶ Farewell all for Money, in thee is all my trust,
You may both make and marre, you may do what you lust.

Here Money goeth out [and] Al for money sitting in a chaire, speaketh:

Al for mon. ¶ Nowe my friend Sinne a proclamation make,
None but shalbe heard that comes for moneyes sake. 1002

Sinne ¶ What be the wordes that I shall nowe proclaime?

Al for mon. ¶ I haue them written here I will resite them by name:
Say after me and then you can not misse,
You must speake a loude that they may knowe what it is.

Sinne. ¶ Shall I in my mannes voyce or in my boyes voyce it declare?

Al for mon. ¶ So that it be heard I do not greatly care.

Here the vyce shal turne the proclamation to some con- trarie sence at euerie time all for money hath read it, and here foloweth the proclamation:

All maner of men that haue either matter or suite,
Let the[m] come hether betwene nine [and] ten, [and] none against them shal dispute:
So they come from money then they shalbe heard quickly,
Be their matter neuer so wrong, they shalbe sped and not tarie: 1012
And that they make[1]) speede, he heartily them prayes,
For he can not tarie past two or three dayes.

Al for mon. ¶ Do you thinke I shall haue any suiters at all,
I thinke my market wilbe verie small.

Sinne. ¶ If you haue no suters on you for to call,
I am suer shortly the heauens will fall:
They will not stande I thinke all in this hall,
Which will come right shortly and still hereafter shall.

Al for mon. ¶ Mary Syr the more the better for me,
If they be ten thousande they shall speede for money. 1022

Here shall one knocke at the doore.

Sinne. ¶ What good fellowe is that which knockes so boldly?

---

[1]) H may.

Gregorie graceles. ¶ Mary I am a sewter that comes from money,
My name if you list to knowe, is Gregorie graceles
That can cut a mans purse and looke in his face.

Sinne. ¶ If your personage be as handsome as your qualities be good,
The hempe for your hanging beginnes for to budde.

Al for mon. ¶ Let him in I pray thee, let me see what he is,
If he come from money he shall not speede amisse.

Here com[m]eth in Gregorie graceles like a ruffian [and] speaketh.

God saue you my lord, I am come from money,
Who willes you to helpe me out of my troubles quickly. *1032*

Al for mon. ¶ What is the matter rehearse it in breefe:

Greg. grac. ¶ Mine neighbours saye they will hang me because I am a theefe. *1034*
The last night I chaunced to take a budget with two hundreth pound,
And maymed also the partie that they thinke he will die,
The budget with money I did hyde in the ground:
So that they mist it although they[1]) tooke me,
Therefore for your ayde to you nowe I flie:
(D.i.) And the one halfe shall you haue for sauing my life,
And the other must keepe my house, my children and my wife. *1041*

S. 26. *Al for mon.* ¶ Deliuer the money to this my friend Sin,
And take this token to shewe that with me thou hast bin.

Here he shal deliuer him a paper, and Sin and he goeth forth.

Al for mon. ¶ This is good lucke at the first beginning,
To haue so much money it is an honest liuing:
Me thinkes sewters in comming are verie slacke,
Such as this first was I thinke I shall lacke:
I could sit in the colde a good whyle I swere,
Or I would be wearie such suters to heare.

Sinne commeth in and saith:

My Lorde, All for money, here is another cheat,
It is better then the first, yea or els as great. *1051*

Al for mon. ¶ Let them come in who euer they be,
If your grandfather sent them, mine olde friend money.

Sinne. ¶ Nay, the partie doeth lye nowe sore sicke in her bed,
But my father doeth will you that she may be sped:
And she hath giuen me for you an hundred pounde and more,
Shall her neighbours be able to hurt her therefore?

Al for mon. ¶ Nay, let them do to her the worst that they can,
Tell me her matter and I will release her than.

---

[1]) H altogether that.

Sinne. ¶ She is a faier yong woman and verie full of fauour,
She began to be coletishe, so that one must ryde her: *1061*
And the thing she played for did after so prosper,
That her bellie[1]) was full as lately did appeare:
And shee fearing least thereby she should be sclaundred
Killed her childe after she was deliuered.
But as she conueyed it by some it was spied,
And so it was founde whereby the trueth was tried.

Al for mon. ¶ What, this matter is not so great, Wel, for moneyes sake,
That she haue no harme, my selfe will vndertake:
They that should giue euidence shalbe all tongue tyde,
And the twelue men shall finde her gyltles, let her not be afrayde. *1071*

Sinne. ¶ For a whoore to haue a childe it is but a small matter,
And after it is borne the same to kill and murther.
Is not my grandfather money of great power and might,
That such a crooked matter so quickly can make straight?

Nowe Moneyles and friendles knocketh at the doore.

Sinne. ¶ Who is that, that knockes in such great post hast?

Moneyles. ¶ One that without my Lordes helpe away is like to be cast.

Al for mon. ¶ Let him come in, let me heare his matter,
If he come from money he shall not lose his labour.

Moneyles. ¶ O my Lord, as I came by an hedge the last night,
Of a fewe ragges and clothes I chanst to haue a sight: *1081*
Which when I had vewed with me I them tooke,
Which were not worth a crowne I dare swere on a booke:
And I haue a riche neighbour that threates me verie sore,
That I shalbe hanged right shortly therefore. *1085*

Al for mon. ¶ Be merie good fellowe and be not afrayed,
It were pitie thou were hanged for such a tryfell:
Who will do thee hurt if I be on thy syde?
They were as good nay as once thy goods to ryfell. *1089*

Sinne. ¶ His goods be soone ryfeled I thinke he hath none at all,
It appeares he is simple the robberie was so small:
To come hether for helpe who put in thy minde?

Moneyles. ¶ By my troth my selfe, for I haue none other friende.

Sinne. ¶ Did not my grandfather money in hast sende thee hether?

Moneyles. ¶ I am not acquainted with him, I will not be found a lyer.

Sinne. ¶ What art thou called whereabouts thou doest dwell?

Moneyles. ¶ I am Moneyles and friendles as many one can tell.

---

[1]) her bellie fehlt bei H.

Sinne. ℭ Alas poore soule what diddest thou comming hether,
I thinke for all thy comfort thou art neuer the better. 1099

Al for mon. ℭ I can do thee no good, I did mistake thy matter,
Thou art come hether in vayne, thou hast lost thy labor.

Moneyles. ¶ You promised me that I should not be troubled.

Al for mon. ¶ By my troth for all that thou art like to be hanged.
If the lawe should not be executed of theeues and robbers,
Men should not liue in quiet for loytering lubbers.

Sinne. ¶ Shall I tell thee one thing in thine eare Syrra,
Thou art sure shortly to playe sursome[1]) corda.

Moneyles. ℭ I trust Sir you will not go against your worde. 1109

Al for mon. ¶ Get thee hence prating knaue, I can do thee no good.

Moneyles. ¶ God haue mercie on vs, without a man haue money
He shalbe cast away for a tryfell we see:
But the theeues and robbers that with money be stored
Escape well ynough, but the poore theeues be hanged. 1113

Here he goeth forth.

Al for mon. ℭ Ahe Serra, here was a suter that was not for my profit,
None such were appointed to come by the proclamation:
We should make a wise market if for such we should sit,
They shall sterue and hang before of such I haue compassion. 1117

Sinne. ¶ Through him you shall see none after will come,
Vnles they haue money either more or some.
Is not my grandfather Money thinke ye of great power
That could saue from hanging such abominable whoore,
That against all nature her owne childe did kill?
Thus you may do for money what mischiefe you will. 1123
And yonder poore knaue that did steale for his neede
A fewe sorte of ragges, and not all worth a crowne,
Because he lackes money shalbe hanged for that deede,
You may see my Grandsyre is a man of renowne:
It were meete when I named him that you all kneeled downe.
Nay, make it not so strange, for the best of you all,
Do loue him so well, you will come at his call. 1130

One other shal knocke nowe at the doore.

Al for mon. ℭ Me thinkes I do heare one knocke at the doore,
(D.ii.) He shall finde me his good master if he be not to poore.

Sinne. ¶ Knocke softly in the mischiefe, who made you so bolde?

---

[1]) H sursum.

28. *William,etc.*[1])¶ I am William with the two wiues, I haue brought my lord golde.

Al for mon.[2]) ¶ Let him in, let him in, I will his matter heare,
I will dispatche him quicklie he neede not to feare.

Here commeth in William with the two wiues,
dressed like a countrie man, [and] speaketh:

My Lord from Money I haue brought you such a token
That I trust from my trouble I shall soone be holpen:
Fourtie olde angels I trust will you please,
Beseeching you therefore my matter to ease. *1140*

Here he shall reache him a purse.

Al for mon. ¶ I haue felt thee alreadie, nowe let me heare thee
What euer thy matter be I will soone speede thee.

Sinne. ¶ Mary he hath two wyues, and I thinke he would haue another.

Al for mon. ¶ He shall haue two mo if it be his pleasure.

Willia[m,etc.]¶ I haue two wiues I must needes confesse,
I haue to manie by one I had rather haue lesse:
To say trueth to my first wife I haue most right,
But I can not loue her I swere by this light: *1148*
I maried her onely for her goods and riches.
She is an olde croust none would marie her for loue,
Her mouth would slauer euer when I did her kisse,
Therefore to take an other my minde did me moue
Who is both yong and honest as her deedes do well proue:
But the Bishop doeth trouble me whereby I knowe well,
He will haue me againe with that olde iade to dwell. *1155*

Sinne. ¶ A tyred Jade by thee I thinke she hath not ben,
For she is properly a Jade that hath bene ouer ryden:
And because thou hast spared her nowe she is freshe and lustie.
Therefore hyer her out for an hacknie, and she wil bring thee money.

Willia[m,etc.]¶ The deuill shall ride her if I set[3]) her out to hyre,
I would she were with him in the middest of hell fyre.

Sinne. ¶ Hadest thou any riches by her, anie lands or woods?

Willia[m,etc.]¶ I had three hundreth pounds by her besides her other goods.

Sinne. ¶ She may be verie glad that on thee her goods did spare
That would let her foorth to be the deuils hacknie mare. *1165*

Willia[m,etc.]¶ So I were rid on her I cared not where she were.

Al for mon. ¶ Thou shalt be sped herein euen as thou doest require:
I will finde meanes with witnes to be proued

---

[1]) Der volle Name, drei Zeilen umfassend, ist gekürzt. [2]) Zwei Reihen zu tief im Original. [3]) H let.

That she before her mariage to an other was betrothed.
Whereby with thy yong wife thou shalt liue at ease:
Thou maist thanke Money my olde friende I wisse,
Or els thou maist trust me I would not haue done this.

Willia[m, etc.]¶ I thanke you Sir hartily for the paynes you haue taken,
I will remember you euery yere with a chrismas capon. *1174*

Here he goeth forth.

Sinne. ℂ These be goodly olde angelles, take heede you do not lose them,
Haue not they pretie winges that could flie into your bosome?

Al for mon. ¶ I will keepe them safe ynough, I must needes loue them,
S. 29. It is a crooked matter that I will not make straight for them.

Nichol neuer out of lawe knockes at the doore.

Sinne. ℂ There is some iollie suiter, do not you heare him knocke?
Softer Sir, softer, least you breake the locke.

Al for mon. ℂ Let him in quickly what soeuer he be.
If Money haue sent him he is welcome to me.

Here commeth in Nichol neuer out of the lawe, like a
riche frankeline, with a long bagge of bookes
by his side.

Sinne. ℂ Come neare to my Lorde and tell him your matter,
Did my grandfather Money will you come hether? *1184*

Nicholl. ℂ I thinke I had come in vaine vnles he had sent me,
Sir here is a dossen Portagewes if you will helpe me.

Here he reacheth him something in a bagge.

Al for mon. ¶ Nowe I am readie to heare thee tell it out a long,
I will helpe thee without doubt, be it right or wrong.

Sinne. ℂ Either right or wrong thy matter must needes bee,
Therefore thou mayst speake, thou speedst, Ile warrant thee.

Nichol. ¶ There is a poore knaue by me hath a piece of grounde,
Not worth by yeere past three or foure pounde,
And I haue at the villaine such hate and spite
That I would haue it from him although it be his right: *1191*
The lande lyeth so handsomely at the backe side of my house,
That I am as greedie thereof as cat of a mouse.

Al for mon. ℂ By what right and tytle do you the same claime?

Nicholl. ℂ His name is Nicholas, we are both of one name:
But no kinne at all I am sure he is to me.
Yet though my tytle be nought I will wearie him with money:
The lawe is open I am sure for euerie man:
Mary let him make his plee as well as he can:
Doe not manie giue ouer their tytles in a yeare,
Some for want of money, and some for verie feare? *1204*

Sinne. ¶ Is here all the tytle you haue good man Nicholl?
Thou carest not so thou hast it what becomes of thy fall.

Nicholl. ¶ So that I haue it I care not for hereafter then,[1])
When I am dead and rotten, it wilbe good for my children.

Sinne. ℂ It is a good winde that blowes no man to euill,
But happie are those children whose father goes to the deuill:
No good plee herein I thinke thou canst inuent.

Nicholl. ¶ Doe you not thinke that I haue fayned a dissent,
And thereby claime a right that euer was before,
The riche may soone ouercome the moneyles and the poore: *1314*
And yet that I shall loose it, I surely am afrayed,
Vnles you cause iudgement the next terme to be stayed.

Al for mon. ¶ I will get it stayed, I haue thee nowe promised:
But in the meane space see that you haue writings forged,
And also false witnesses two or three at the lest,
(D.iii.) Who may swere if neede be thou hast bought his interest.
And this way thou art sure to haue thy desire,
Go about thy busines, drie wood soone catcheth fire.

Nicholl. ℂ Mary Sir this is the way that must needes preuaile,
I thanke you Sir hartily for telling me this tale. *1324*

Here he goeth out.

Al for mon. ¶ I wis Sinne my purse beginnes to fill,

Sinne. ¶ Nay, it wilbe fuller if you may haue your will.

Here another knocketh.

An other sewter there is I heare him knocke amayne,
Shall he come in Sir to tell his griefe and payne?

Al for mon. ℂ To come to me quickly see that he do not spare.
If he comes from Money, well falls out his share.

Here commeth in Sir Laurence liuingles like a foolish Priest, and speaketh.

Sir Laure[n]ce. ℂ Sir I haue a petition to your Lordship to make,
Trusting you wilbe good to me for master moneyes sake.

Al for mon. ¶ Thou canst not come for any thing to me
But I will do it gladly for the loue of money. *1334*

Sir Laure[n]ce. ¶ I haue a present here not worthie for you to receyue,
But I giue you with all my heart euen such as I haue.
An hundreth *Dirige* grotes, they be good siluer and olde,
I haue kept them so long they begin for to moulde.

Here he reacheth him something.

Sinne. ¶ It is very neere day when such byrdes flie,
You were wont to say masse for a grote, but nowe they are dearer to by.
I pray thee what is thy name, art thou either vicar or parson?

---

[1]) then conjiciert.

Sir Laurence ¶ Sir Laurence liuingles, without either liuing or mansion.

Sinne. ℂ By the masse I thought thou wast euen such an other,
I knewe by thy countenance thou wast neuer Doctor, 1244
But thou hast bene a doctor at the ducking of women,
He hath euer had a good zeale to kertchefes and linnen:
I promise you he is very well learned if you list to appose[1]) him,
But it must not be in Greke, Ebrewe, nor Latin:
A cure he is able sufficiently to discharge,
He can reade very well vpon a paire of cardes.

Sir Laurence ¶ I am none of the best learned it is but a follie to flatter.

Sinne. ¶ In faith Sir Laurence I thinke you must playe the carter,
Or else you must be a hedge priest, beggers to marie,
Which is an easie liuing but you must fare hardly. 1254
Howe diddest thou with the Bishop when he did apose thee?

Sir Laurence. ¶ Mary I dyd so answere him that he did depose me
From all my benefices and liuings with his power and might,
He would not once suffer me to serue a cure by this light:
Therefore good my Lord I heartily you require
To helpe me to some liuing according to my desire.

Al for mon. ¶ Do not feare my priest for wanting of any liuing,
I haue deuised alreadie which way it shall come in:
My Chaplen thou shalt be, for here I do thee make
A benefice thou shalt haue none shal from thee it take. 1264

S. 31. *sir Laurence* ℂ Nowe God rewarde your Lordship in heauen may you it finde,
But one thing I had forgotten which nowe comes to my minde:
At euerie visitacion when I shalbe aposed,
For want of sufficient learning I shalbe then discharged.

Al for mon. ℂ Before euerie visitacion be sure to come for my letter,
Which when the Chancelor sees, straight wayes thou shalt haue fauour.

sir Laurence ¶ The proudest of them all shall not make me nowe to shrinke,
The pottes shall walke anon, I will full merely drinke.

Sinne. ¶ Howe many Planetes Sir Laurence is there in the third heauen?

sir Laurence ℂ Nay I knowe howe many cardes I haue when I haue plaied al seuen. 1274

Sinne. ℂ Howe say you by Sir Laurence, is not he well skilled
In the Science of Arthematike when the cup is newe filled:
Howe manie chapters in the Gospel did Saint Matthewe write?

sir Laurence ℂ Mary one and all his fellowes, that I can quickly resite.

Sinne. ¶ I pray thee tell me truely, howe many did he write in all?

sir Laurence ℂ Would you fayne knowe the trueth, you were best aske that wall.

---

[1]) H oppose.

Sinne. ¶ Thou hast not verie much studied that Gospell
Because the number of the chapters thou canst not tell.

sir Laurence ¶ No nor the other Gospelles but a litle I haue studied,
In other tings much more I haue bene occupied. *1284*

Sinne. ¶ Howe manie Epistles did Paul write after he was conuerted?

sir Laurence ¶ By the masse he writ to manie, I would they were all burned,
For had not they bene and the newe Testament in English[1]),
I had not lacked liuing at this time I wisse:
Before the people knewe so much of the Scripture
Then they did obeye vs and loued vs out of measure:
And nowe we can not go in the streetes without a mocke,
The litle boyes will saye, Yonder goes Sir John smell smocke.
A boye called me so once amongst twentie people and more,
And in deede I smelled his mothers not two houres before. *1294*
An other boye called a priest so, and the priest spake againe quickly,
I neuer smelled thy mothers smocke but when I begatte thee.

Sinne. ¶ Of trueth Sir Laurence in thy time thou hast bene good
For lacke of winter liueries, thou hast giuen many a chrismas hood.

Al for mon. ¶ Well my friend Sinne, carrie Sir Laurence home,
He shalbe also my steward which is an honest mans roume.

Sinne. ¶ In deede the honestie of the man may make the roume better,
But the roume cannot make syr Laurence the honester.

Here the Priest and the vyce goeth out.

Al for mon. ¶ I haue filled my purse metely well this day,
I do not intende much longer for suiters to stay: *1304*
One other good cheate would make me packe vp and be gone.
It is marueill without suiters I am so long alone.
Me thinkes[2]) it is no trouble for all my long sitting
As long as money thereby I may be fingring.

Sinne commeth in and speaketh.

It is maruell that no suiters haue bene here all this while,
There is comming to seeke you that dwelles many a myle.

(D.iiii.)

Here one other doeth knocke.

3. 22. *Al for mon.* ¶ There is one other doeth knocke what euer he be,
If he come from Money he shalbe welcome to me.
To me they do come, therefore let him in,
Open the doore quickely I praye thee good Sinne. *1314*

Here commeth in mother Croote dressed euill fauoured like an olde woman: She shalbe mufled and haue a staffe in her hande and goe stouping, and shee speaketh.

God saue all, God saue all, and our blessed Lady,
Who is this gentleman that will do all things for Money?

---

1) H conjiciert ohne Grund: turned. 2) thinke.

Sinne. ¶ Come hether mother mable your termes you do misuse,
To see you come so farre me[1]) thinkes it is strange newes:
But what is your name mother my Lord would haue you tell:

Mother croote. ¶ Mary chill my life sonne but iche do not heare you well.
Euery one that knowes me do call me mother Croote,
Cham an hundreth yeres olde cha can skantlie go on foote.

Al for mon. ¶ What is your matter mother tell me and do not spare,
If Money sent you hether the better shall you fare. *1324*

Mo. croote. ¶ He did sende me to you, and I may say to you,
Chaue brought you hether the price of a good vat cowe:
Haue here is foure olde Ryalles, iche would they were a score,
Before yester day cha did not see them this twentie yere and more.

Here shee giueth him the money.

Al for mon. ℭ Yea mary mother Croote they be foure good Ryalles of golde,
If you knewe them not this twentie yere, it is marueil they did not mould.

Mo. croote. ¶ When ych put my hande in my coffer, ych might then feele them,
But chaue bene blinde this thirtie yere, so that ych could not see them:
Therefore chill conclare the cause of my hether comming.[2])

Sinne. ℭ Declare you should say mother, for that is the right speaking. *1334*

Mo. croote. ℭ You can conclout the matter much better then I.

Sinne. ℭ You should saye conclude mother, but it is not much awry.

Mo. croote. ℭ Chaue you may see be brought vp amongst swine and kye. *1337*
Chill nowe declare the cause of my comming,

Al for mon. ℭ Go too then mother Croote, and I will giue you the hearing.

Mo. croote. ℭ Because cham riche and haue something to take too,
There came of late a yong sprignall mee to woo:
Nay he is a holsome yong man, of twentie yere olde and three,
It does me good to thinke on him by our blest lady.
He made full much on me, and loued me god woote,
And cha loue him againe euen at the heart roote:
So that we plight our trothes eche to other.
And so at peruenient time to marie together. *1347*

Sinne. ℭ It is conuenient mother Croote, but it makes no great matter.

Mo. croote. ¶ You may see Sir, olde women haue much clitter clatter.
But I pray you good Sir beare with my budenes. *1350*

Sinne. ¶ I knowe mother Croote your meaning is rudenes.

Mo. croote. ¶ What soeuer ich say my meaning is no lesse, *1352*
But[3]) my husband, my husband, was so well fauoured,

---

[1]) my. [2]) Im Original: comming hether. [3]) by; but ist fälschlich als Sptizwort für die nächste Seite angegeben.

3 33. That a yong drabbe of him[1]) was enamoured,
Who sayde vnto him that it was a great shame
For him to marie such an olde beldame:
And thus this yong drabbe my husband entised,
To whom she doeth hope right shortly to be maried.
But chad rather the yong whore were quicke at the deuill
Than she should haue my husband, my sweat heart and iewell.
My loue in my youth was neuer so feruent
As it is on my sweete heart, nowe at this present: *1362*
Shall I neuer busse my sweete heart agayne,
Nothing in the worlde would make me so fayne..

Sinne. ℭ Goope with a gaulde backe come vp to supper,
Gylle my olde mare must haue a newe crupper:
A meeter mariage then this did I neuer see,
For she is not past foure score yeres elder then he.

Mo. croote. ℭ I wishe but one night with him for to lye,
Ohe, he would make me looke yong by and by.

Sinne. ℭ When I was a boye it was an olde saying,
That an olde sacke would lacke much clouting and patching. *1372*
Oh, it doeth mother Croote much good to haue her bones ratteled
And especially by her louer, and then her minde were setteled:
When you be with your husbande you wilbe as good as a charme,
If my wife were of your age, he would do her litle harme.

Mo. croote. ℭ Yea, but he is good in my bedde to keepe my backe warme,
And nowe and then chill kisse him, and clippe him in my arme:
Therefore my Lord for your friend Moneys sake,
That I may haue my husbande I pray you vndertake.

Sinne. ¶ He is more meete your sonne then your husbande to be.

Mo. croote. ¶ Yea, but the yonger he is, the better he is for me. *1382*

Sinne. ¶ Yea, but you are the worse for him the elder you are,
Therefore he will labour other and you for holy dayes spare.
I pray you my Lorde mother Croote helpe to speede,
For of this yong man she standeth very great neede.

Al for mon. ℭ A couple of false witnesses must therefore be hyred
Which must saye they heard when you were betrothed,
And then will he, nyll he, he must be compelled
To forsake the other and to you to be maried.

Mo. croote. ¶ There will no such be gotte my deare heart roote.

Al for mon. ¶ Ynough for money I warrant you mother Croote. *1392*

Mo. croote. ¶ Nowe Gods deare blessing light on that soote face of yours,
Chaue taried to long by two or three howres.
Nowe chill desire from hence to depart.

[1]) H his.

Here mother Croote goeth foorth.

Al for mon. ¶ Nowe farewell mother Croote, euen with all my heart.

Sinne. (E.i.) ¶ Do you not see yonder, olde mother Croote
Would as fayne be trode as a yonger pullet:
S. 34. Howe will her husband do when he should[1]) kisse her,
Her nose and her chinne meetes almost together.
Oh, she wilbe a trimme bryde that day she is wedde,
One would thinke she smyled if her teeth were in her head. 1402

Al for mon. ¶ I haue had this day a trimme sorte of sewters:
Howe many sent I away with money in their purses?
My purse is nowe full euen vnto the brinke:
Nowe it is highe time for me to eate and drinke.
Haue not I bene friendly to your grandfather money?
All such as he sent, they were dispatched quickly.

Sinne. ¶ Manie such dayes you may haue when you will,
Whereby all your bagges and coffers may be full still.

Al for mon. ¶ I entende againe shortly to sit in commission,
I pray God I speede no worse then, then nowe I haue done. 1412

Here All for money goeth out.

Sinne. ¶ Doo you not see howe all is for money, masters?
He helpes to make good all wrong and crooked matters:
He cares not though at length he go to the deuill,
So that with money he may his bagges fill.
His money brings him to pleasure, and pleasure sendes him to me,
And I sende him to Damnation, and he sendes him to hell quickly.
And when he is there he hath got a proper place,
Let him crie while his heart akes, he shall haue no grace.
Oh, it is a goodly house it is bigger then a grange,
It passeth fee simple, for the tytle doeth neuer change: 1422
Therefore if any wilbe maried to my faire sonne Damnation
They shalbe sure streight wayes thereof to haue possession.
Therefore if any chaunce to marie my sonne hereafter,
Let them not blame me for I haue tolde his behauiour:
Before you proceede therefore in this mariage
Wey well with your selfe the daunger and charge.
It is nowe high time me thinkes to departe,
Will none of you speake to comfort my hearte?
I would haue sworne that you had bene more manerly,
To matche my sonne with such I past not of a flye. 1432
My throate for want of drinke beginnes to be drie,
Who is it that calles me to drinke some good ale,
Forsoothe I wilbe with you by and by.
It is Sir Laurence liuingles, twentie pounde to a naile:
He will typle at it solemlie as long as it is stale.

---

[1]) H shall.

And the rather I thinke it is he because of his talke.
For he saide before his going, that all the pottes should walke. *1439*

Here the vyce goeth out.
Judas commeth in like a damned soule, in blacke painted with flames of fire, and with a fearfull vizard, [and] speaketh as foloweth.

L. 35.

O wo, wo, that euer on the earth I liued,
Wo be to that howre when I first was deliuered.
My guiltie conscience prickes me day by day,
Judas I was called that dyd my master betray.
I did see Christes miracles and heard his predication:
Oh that I had had grace to be with the rest in saluation.
I wanted Gods grace and his especiall fauour,
Whereby I hanged my selfe and dyed in despaire.
And nowe the time is past anie mercie to craue,
One halfe houre to liue I would desire but to haue. *1449*
Well it will not be, nothing will helpe me nowe,
Where euer I do go Damnation doeth me followe.
Wo worth that money, that euer it was made
By which occasion my master was betrayed.
But had I had grace to haue asked mercie therefore
And repented my faulte as Peter did before,
I should haue bene pardoned as other sinners be,
And accounted no sinner, God will haue mercy,
So that they aske mercie so long as they do liue,
All which time he is readie their sinnes to forgiue. *1459*
Wo therefore to me, and to all that haue so dyed,
For without remedie nowe I am for euer damned.

Here commeth in Diues with such like apparell and vizard as Judas hath, who speaketh as followeth.

O what hath bellie pleasure brought mee vnto,
To hell torments to a place of euerlasting wo.
Wo, wo, and wo againe to me for euermore,
That consumed so much on my selfe and nothing on the poore.
Poore Lazarus was at my doore, whose hunger was so great
That he therewith soone died not hauing for to eate.
When I with all fine fare lyke a glutton was serued
And like a greedie cormorant with belly full farced: *1469*
Not suffring one morsel to Lazarus to be giuen,
And yet was there more spoyled then an hundreth would eate certein,
To feede the dogges therewith I was much better content,
Or els some reliefe to him I would haue sent.
The silie and dumme dogges did him more good then I,
For they licked his sores, O wo therefore to me.
(E.ii.) And then he died full soone, whose death pleased God so well
S. 38. That in Abrahams bosome he aye shall reste and dwell:

And I then dyed also without any repentance,
Whereby I haue got Gods wrath and heauie vengeance. 1479
For I am damned soule for euer in torment and paine,
My pleasures on the earth hath brought me to this gaine.
And though the torments be so vehement, and the firie[1]) flames so great,
Yet I can not haue a droppe of water to quenche and coole my heate.
I denied poore Lazarus to giue him meate and foode,
And nowe he denyes me to helpe, or do me good.
A woefull change to me, to him it is not so,
For he from paine to pleasure past, and I from weale to woe:
For if I were on the earth as I was once before
I would spare from my selfe and giue it to the poore. 1489
What am I the better nowe for all my ioye and pleasure?
And what is he worse nowe for all his payne and hunger?
If hauing all my pleasure at the last I had bene saued,
My former pleasures had bene vayne, none doth them there regard,
And if in cruell tormentes all my life I had layne,
Yet in respect they all are ioyes to this eternall payne.
Damnation, Damnation is comming, wo to vs therefore,
Alas, alas, that we had this foreseene before.

Here commeth in Damnation.

Damnation ¶ Come, come you wofull wights, t'is follie nowe to prate,
To speake, complaine, or else of matters to debate: 1499
Away vnto that dolefull place whereas the deuill lyeth,
The best cheere that you shall haue there, is grone and gnash of teeth.

Here he speaketh to Judas.

Of money thou so greedie wast thy maister to betray,
And after in dispayre thou madest thy selfe away.

Here he speaketh to Diues.

And thou diddest pamper vp thy gorge, and poore didst not regard,
Wherefore thy last assured hope is hell for thy rewarde.

Here he speaketh to Judas.

Where is nowe thy money, wherefore soldst thou thy master?

Here he speaketh to Diues.

Where is nowe thy fare wherein thou hadest thy pleasure?
You would not take heede whyle that you were liuing,
Therefore you must pay for it in hell without ending. 1509
S. 37. I thinke if on the earth you were aliue againe
You would not from your pleasures for all this refraine:
For the most part on the earth do liue so wickedly
That they thinke there is no hell to punishe sinne truely:
In money they haue great loue, in pryde they do exceede,
In gluttonie and lecherie their liues they do still leade.

---

[1]) H fierce.

Judas. ¶ O if I were on the earth and were aliue againe
I would be a spectacle to all that there remaine:
O vaine loue of money, O most stinking pryde,
The remembrance of such sinnes I can not nowe abyde. *1519*

Diues. ℭ If I had but one howre in fleshe and bloud to liue
I would a thousand turne from sinne I certeinly beleeue.
Wo worth the pleasures past that workes me nowe such care
Whereby I am a damned soule, good folke of me beware.

Damnation. ℭ Away, away you wretched soules to hell you must needes go,
And such as die as you haue done, shall dwell with you also. *1525*

Here Damnacion driues them out before him, and they shall make a pitiefull noyse.

¶ *Here commeth in Godly admonition.*

Godly admonition. What heart but must lament
To heare the ruful dolour of those two damned wights?
What harde and stonie heart but will hereat repent,
And pray continually, yea both dayes and nights.
Who dies without repe[n]tance thus damnatio[n] them dites.
Therefore happie are they what trouble soeuer they haue
Which trust and die in Jesus Christ through whom God will them saue. *1532*
Here haue you had inordinate loue
Which man hath to money although it worke his wo:
But such as haue any grace, this will them stirre and moue
To cast their loue from money and other pleasures also
For feare they dwell with the deuill, their cruell and mortall foe.
To late then to repent as Judas and Diues did
There is no helpe in hell for then Gods mercie is hid. *1539*
Therefore I am come, called Godly Admonition,
Warning you to repent before your breathe be gone,
For feare you bring your selfe to endles damnation:
But then there is no hope although you crie and grone,
Therefore howe happie are they that haue time to make their mone.
Nowe cast away your pryde and also the loue of money,
For feare you shall not when you would, as lately you did see. *1546*

Vertue. ¶ I am to[1]) the godly a precious iewell and vertue,
Who can without me vertue be in good fauour?

Humilitie. ¶ Humilitie, or Clemencie is my name truely,
Blessed (sayth Christ) are the meeke, for they shall obteyne mercy:
We may learne humilitie of Christ our master and head,
(E.iii.) Who bare his crosse meekely, whereon he was killed. *1552*

S. 38. *Charitie.* ℭ Who can liue without Charitie to Gods honour and glorie?
Wo without me can die in Gods fauour?
Charitie is enemie to all hatred and furie:
I cause the riche to helpe the needie and the poore. *1556*

---

[1]) Fehlt bei H.

Godly admonition. ¶ For that you are all three the especiall giftes of God
Without whom none can be a perfect and godly wight:
Let vs praye therefore the sinnes that God forbode
We may cast away with speede, most wicked in his sight,
The inordinate loue of money and pryde in which manie delite,
And all other sinnes which leade vs to damnation
And that we repent and die in Christ whereby we haue saluation. *1563*

Vertue. ¶ Let vs praye for the Queenes Maiestie our soueraigne gouernour,
That she may raigne quietly according to Gods will:
Whereby she may suppresse vyce and set foorth Gods glorie and honour, *1567*
And as she hath begon godly, so to continue still.

Humilitie. ¶ Let vs not forget to praye for the honourable Counsell,
That they mainteyne Justice and all wrong to expell.

Charitie. ¶ And all the high Estates and Commons of this region,
With all that be here present, to haue euerlasting saluation.

FINIS, p T. Lupton.

IMPRINTED AT

London, by Roger Warde and Richard
Mundee, dwelling at Temple
Barre.

Illustration eines von zwei Pfauen gezogenen, zweirädrigen Wagens, in dem eine Frauengestalt sitzt, die mit ihrer rechten Hand einen langen Stab hält, der nach oben dreispitzig zuläuft.

Anm. V. 34 lies yet. In V. 287 ist die Sprechvorschrift des Originals zu ändern; statt *Adulation* ist *Mischievous Helpe* der Sprecher, für dessen Abgang hier die Bühnenweisung fehlt (vgl. Einltg. S. 130); V. 304 ist dafür *Adulation* einzusetzen.

Das letzte Wort als bescheidener Zoll der Dankbarkeit gelte Herrn Prof. Brandl für die freundliche Überlassung seiner Abschrift des Stückes und Herrn Prof. Keller für die oft erprobte Gefälligkeit in Rat und Belehrung.

Shakespeare's Sonnets and Romeo and Juliet.

By

C. F. McClumpha.

Many editors of Shakespeare's *Sonnets*, and notably those of more recent date, have cited parallel passages showing a remarkable correspondence between the *Sonnets* and *Romeo and Juliet.* But these editors have made no special attempts to present anything like an exhaustive study of the peculiar relations existing between the *Sonnets* and the play just mentioned. Mr. Dowden was the first to note a great number of parallel passages, and his trail has been closely followed by later students.[1])

Among later writers Mr. Sidney Lee has especially emphasized the intimate connection between the *Sonnets* and the earlier dramatic work of Shakespeare. He observes that in «both their excellences and their defects Shakespeare's sonnets betray their kinship to his early dramatic work, in which passages of the highest poetic temper at times alternate with unimpressive displays of verbal jugglery. In phraseology the sonnets often closely resemble such early dramatic efforts as *Love's Labour's Lost* and *Romeo and Juliet.* And Mr. Lee's observation is correct. This play stands very near the *Sonnets* in phraseology and in the poet's use of imagery, if not also in his attitude towards the world about him. Consider for a moment how many situations of this romantic tragedy are similar to those depicted in the *Sonnets.* There is a love story to be told; the beauty of the heroine is to be celebrated, the loyalty of the lover to be sworn, and the joy and despair of both parties to be rehearsed under varying degrees of intensity. The duelling, the death and entombment scenes have, indeed, no correspondences

---

[1]) Hermann Isaak hat Jahrbuch XIX, 176 schon 41 Parallelstellen zu chronologischen Zwecken ausgebeutet. Trotzdem wird der gegenwärtige Artikel, der mehr ins Detail gehend die Frage nochmals behandelt, nicht unwillkommen sein. (Die Red.)

in the *Sonnets.* Yet the exile and graveyard situations of the play have an echo in the sonneteer's many hints at separation and visions of death, as well as in his poetic contrasts between the mortality of this earthly career and the immortality of his verse. The imagination of the poet ranged over a very like region in its search for scenic effect. The stage-business differed; but the background was adorned with scenes very similar.

A line-to-line study of the text of *Roemo and Juliet*, a study of mere words, will disclose one phase of the dramatist's art which is worthy of notice at this point. This is no secret. It is so apparently unconcealed that it remains a secret only to those wilfully blind. It is the art of combining narration with descriptive poetry The simple narration of the event is decorated by more or less artistic descriptive passages. In the decoration, therefore, and not in the incidents of the play in question, the phraseology and imagery are made most strikingly to approach and resemble those of the *Sonnets.*

Two classes of parallels are presented: one, in which the thought or imagery seems to bear close resemblance, though this may not always be phrased in the same manner; and a second, in which a single word is forcible enough to attract the attention. Love, being one of the chief themes of both the *Sonnets* and the play, has many passages devoted to it and has lent itself to the many conceits and word-play common to these two products of a youthful pen. The *Sonnet* is first quoted and the play's parallel follows:

Son. 139, 9—11, Let me excuse thee: ah, my love well knows
Her pretty looks have been my enemies;
And therefore from my face she turns my foes,
That they elsewhere might dart their injuries:

R. and J. i, 5, 147—9, Now Romeo is belov'd and loves again,
Alike bewitched by the charm of looks,
But to his foe suppos'd he must complain,

Son. 131, 4—6, For well thou knowest to my doting heart
Thou art the fairest and most precious jewel.
Yet, in good faith, some say that thee behold,
Thy face hath not the power to make love groan:

R. and J. i, 5, 145—6, That fair for which love groan'd for and would die,
With tender Juliet match'd is now not fair.

„ ii, 4, 81, Why, is not this better now than groaning for love?

Son. 141, 3—4, But, 'tis my heart that loves what they despise,
Who, in despite of view, is pleased to dote;

and Son. 131, 4,	For well thou knowest to my doting heart
R. and J. ii, 3, 82,	Thou chidst me oft for loving Rosaline.
	For doting, not for loving, pupil mine.
Son. 31, 3—4,	And there reigns Love, and all love's loving parts,
	And all those friends which I thought buried.
„ 31, 9,	Thou art the grave where buried love doth live,
R. and J. ii, 3, 83,	And bad'st me bury love.
	Not in a grave,
	To lay one in, another out to have.
Son. 29, 13,	For thy sweet love rememb'red such wealth brings
„ 93, 10—12,	That in thy face sweet love should ever dwell;
	Whate'er thy thoughts or thy heart's workings be,
	Thy looks should nothing thence but sweetness tell.
R. and J. v, i, 10,	Ah me! how sweet is love itself possess'd,
Son. 153, 3—9,	And his love-kindling fire did quickly steep
	In a cold valley-fountain of that ground;
	Which borrow'd from this holy fire of Love
	A dateless lively heat, still to endure,
	And grew a seething bath, *etc.*,
	But at my mistress' eye Love's brand new-fired *etc.*,
Son. 154, 10,	Which from Love's fire took heat perpetual.
„ 154, 14,	Love's fire heats water, water cools not love.
R. and J. i, 1, 182,	Love is a smoke, rais'd with the fume of sighs;
	Being purg'd, a fire sparkling in lovers' eyes;
	Being vex'd, a sea nourish'd with lovers' tears:
Son. 153, 3—4,	And his love-kindling fire did quickly steep
	In a cold valley-fountain of that ground;
„ 154, 9—10,	This brand she quenched in a cool well by,
	Which from Love's fire took heat perpetual
R. and J. i, 1, 75—7,	What, ho! you men, you beasts,
	That quench the fire of your pernicious rage
	With purple fountains issuing from your veins,
Son. 45, 1,	The other two, slight air and purging fire,
R. and J. i, 1, 182—3,	Love is a smoke rais'd with the fume of sighs;
	Being purg'd, a fire sparkling in lovers' eyes;
Son. 23, 6—8,	The perfect ceremony of love's rite,
	And in mine own love's strength seem to decay,
	O'ercharged with burthen of mine own love's might.
R. and J. i, 4, 22—4,	Under love's heavy burden do I sink.
	And, to sink in it, should you burden love;
	Too great oppression for a tender thing.
Son. 45, 6,	In tender embassy of love to thee.
R. and J. i, 4, 25,	Is love a tender thing?

Son. 152, 1—2,	In loving thee thou know'st I am forsworn, But thou art twice forsworn, to me love swearing;
„ 152, 13—4,	For I have sworn thee fair; more perjured I, To swear against the truth so foul a lie
R. and J. iii, 3, 128,	Thy dear love sworn, but hollow perjury,

Son. 13—4,	O, learn to read what silent love hath writ: To hear with eyes belongs to love's fine wit.'
R. and J. iii, 3, 122,	Fie, fie, thou sham'st thy shape, thy love, thy wit.
„ iii, 3, 125,	Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit,
„ iii, 3, 130,	Thy wit, that ornament to shape and love,

There are frequent contrasts drawn between love and hate, balancing one off against the other in that curious euphuistic fashion which is greatly in vogue in this particular play.

Son. 35, 12,	Such civil war is in my love and hate,
„ 124, 3,	As subject to Time's love or to Time's hate,
„ 142, 1—2,	Love is my sin, and thy dear virtue hate, Hate of my sin, grounded on sinful loving:
„ 150, 9—10,	Who taught thee how to make me love thee more, The more I hear and see just cause of hate?
R. and J. i, 1, 167—8,	Here's much to do with hate, but more with love. Why, then, O brawling love! O loving hate!
„ i, 1, 136—9,	My only love sprung from my only hate! Too early seen unknown, and known too late! Prodigious birth of love it is to me, That I must love a loathed enemy.
„ ii, 2, 77—8,	My life were better ended by their hate, Than death prorogued, wanting of thy love.

Son. 40, 11—2,	And yet love knows it is a greater grief To bear love's wrong than hate's known injury.
R. and J. iii, 5, 71—2,	some grief shows much of love, But much of grief shows still some want of wit.

Turning now to some of the most popular conceits, those indulged in by all the sonneteers as well as Shakespeare, this play, *Romeo and Juliet* presents the same fondness for allusions to the eye as the best reflector of the beauty of the face. This has been shown to be the favorite part of human anatomy in *Love's Labour's Lost* and in *A Midsummer Night's Dream*, as well as in all the sonnets written at this time. Through the magical influence of love the sight of the eye served as a sort of entrance to the heart and its office was often confused with that of the other senses. Upon the eye the most lavish poetic eulogies were written:

Son. 139, 3,	Wound me not with thine eye, but with thy tongue;
R. and J. ii, 2, 70—1,	If they do see thee, they will murther thee. Alack, there lies more peril in thine eye Than twenty of their swords;
Son. 14, 9,	But from thine eyes my knowledge I derive, And, constant stars, in them I read such art As *etc.*
„ 78, 5—6,	Thine eyes, that taught the dumb on high to sing And heavy ignorance aloft to fly, *etc.*
„ 132, 7—9,	Nor that full star that ushers in the even Doth half that glory to the sober west, As those two mourning eyes become thy face:
R. and J. ii, 2, 12—22,	She speaks, yet she says nothing; what of that? Her eye discourses; I will answer it. I am too bold, 'tis not to me she speaks. Two of the fairest stars in all the heaven, Having some business, do entreat her eyes To twinkle in their spheres till they return. What if her eyes were there, they in her head? The brightness of her cheek would shame those stars, As daylight doth a lamp; her eyes in heaven Would through the airy region stream so bright That birds would sing and think it were not night.
Son. 130, 1—2,	My mistress' eyes are nothing like the sun; Coral is far more red than her lips' red:
R. and J. ii, 1, 17—8,	I conjure thee by Rosaline's bright eyes, By her high forehead and her scarlet lip,
Son. 46, 1,	Mine eye and heart are at a mortal war,
„ 46, 5—6,	How to divide the conquest of thy sight; Mine eye my heart thy picture's sight would bar, My heart mine eye the freedom of that right. My heart doth plead that thou in him dost lie, A closet never pierced with crystal eyes, *etc.*
„ 47, 1,	Betwixt mine eye and heart a league is took, *etc.*
R. and J. ii, 3. 67—8,	Is Rosaline, whom thou didst love so dear, So soon forsaken? young men's love then lies Not truly in their hearts, but in their eyes.
Son. 127, 9,	Therefore my mistress' eyes are raven black,
R. and J. iii, 2, 18—9,	(This is Juliet's mad desire for the ‚black-brow'd' night's on-coming.) For thou wilt lie upon the wings of night Whiter than new snow on a raven's back
Son. 106, 11,	And, for they looked but with divining eyes,
R. and J. iii, 1, 57,	Men's eyes were made to look, and let them gaze;
Son. 139, 9—12,	Let me excuse thee: ah, my love well knows Her pretty looks have been mine enemies;

	And therefore from my face she turns my foes,
	That they elsewhere might dart their injuries:
R. and J. iii, 2, 46—9,	And that bare vowel *I* shall poison more
	Than the death-darting eye of cockatrice:
	I am not I, if there be such an *I*;
	Or those eyes shut, that make thee answer ay.
„ i, 3, 75—7,	I'll look to like, if looking liking move;
	But no more deep will I endart mine eye
	Than your consent gives strength to make it fly.
Son. 137, 7,	Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks,
R. and J. i, 2, 87—8,	When the devout religion of mine eye
	Maintains such falsehood,
Son. 24, 10—1,	Mine eyes have drawn thy shape, and thine for me
	Are windows to my breast,
R. and J. iv, 1, 100,	thy eyes' windows fall,
	Like death, when he shuts up the day of life;
Son. 137, 1—2,	Thou blind fool, Love, what dost thou to mine eyes,
	That they behold, and see not what they see?
„ 148, 1,	O me, what eyes hath Love put in my head,
„ 148, 8—9,	Love's eye is not so true as all men's: no,
	How can it? O, how can Love's eye be true,
„ 148, 13—4,	O cunning Love! with tears thou keepst me blind,
	Lest eyes well-seeing thy foul faults should find.
„ 149, 13—4,	But, love, hate on, for now I know thy mind;
	Those that can see thou lovest, and I am blind.
R. and J. i. 1, 163—4,	Alas, that love, whose view is muffled, still,
	Should without eyes see pathways to his will!
„ ii, 1, 30—1,	Blind is his love and best befits the dark.
	If love be blind, love cannot hit the mark.

The eye is thus made the centre of facial beauty. Little attention was bestowed upon the other features. The following few have been noted:

Son. 116, 8,	Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
„ 130, 2,	Coral is far more red than her lips' red
„ 130, 5—6,	I have seen roses damask'd, red and white,
	But no such roses see I in her cheeks;
R. and J. iv, 1, 99—100,	The roses in thy lips and cheeks shall fade
	To paly ashes,
Son. 128, 14,	Give them thy fingers, me thy lips to kiss.
R. and J. v, 1, 8,	And breath'd such life with kisses in my lips,
Son. 94, 7—8,	They are the Lords and owners of their faces,
	Others but stewards of their excellence.

R. and J. iv. 1, 35—6, Thy face is mine, and thou hast slander'd it.
It may be so, for it is not mine own.

The beautiful face was said to be a fair one. There are many plays upon the word «fair», showing the preference for the fair beauty over the dark beauty.

Son. 127, 1—8, In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slander'd with a bastard shame:
For since each hand hath put on nature's power,
Fairing the foul with art's false borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profaned, if not lives in disgrace *etc.*

R. and J. i, 1, 222—3, These happy masks that kiss fair ladies' brows,
Being black, put us in mind they hide the fair;

„ i, 1, 226—8, Show me a mistress that is passing fair,
What doth her beauty serve but as a note
Where I may read who pass'd that passing fair?

Son. 16, 11, Neither in inward worth not outward fair,
R. and J. i, 3, 69, For fair without the fair within to hide.

Son. 21, 4, And every fair with his fair doth rehearse,
R. and J. i, 1, 213, She is too fair, too wise, wisely too fair,

Son. 19, 9, O, carve not with thy hours my love's fair brow,
R. and J. i, 1, 222, These happy masks that kiss fair ladies' brows,

Son. 21, 10, And then believe me, my love is as fair
R. and J. i, 2, 91, One fairer than my love!

Son. 12, 9, Then of thy beauty do I question make,
R. and J. i, 1, 220—1, Examine other beauties.
'Tis the way
To call hers exquisite, in question more.

Son. 1, 1—2, From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,

„ 1, 12, And, tender churl, makest waste in niggarding.

„ 3, 7—8, Or who is he so fond will be the tomb
Of his self-love, to stop posterity?

„ 3, 14, Die single, and thine image dies with thee.

„ 4, 13—4, Thy unused beauty must be tomb'd with thee.
Which, used, lives th' executor to be.

9, 12—3, But beauty's waste hath in the world an end,
And, kept unused, the user so destroys it.

Son. 12, 9—10, Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;

R. and J. i, 1, 207—12, O, she is rich in beauty! only poor
That, when she dies, with beauty dies her store.
Then she hath sworn that she will still live chaste?
She hath, and in that sparing makes hugh waste;
For beauty starv'd with her severity
Cuts beauty off from all posterity.

Son. 106, 3—6, And beauty making beautiful old rime
In praise of ladies dead and lovely knights,
Then, in the blazon of sweet beauty's best,
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,

R. and J. ii, 6, 24—7, Ah, Juliet, if the measure of thy joy
Be heap'd like mine and that thy skill be more
To blazon it, then sweeten with thy breath
This neighbour air,

Other parallels that have reference to the senses may follow here:

Son. 87, 13—4, Thus have I had thee, as a dream doth flatter,
In sleep a king, but waking no such matter.

R. and J v, 1, 1—2, If I may trust the flattering truth of sleep,
My dreams presage some joyful news at hand.

„ ii, 2, 140—1, Being in night, all this is but a dream,
Too flattering-sweet to be substantial.

Son. 95, 9—10, O, what a mansion have those vices got
Which for their habitation chose out thee,

R. and J. iii, 3, 106—8, In what vile part of this anotomy
Doth my name lodge? tell me, that I may sack
The hateful mansion.

Son. 149, 13, But, love, hate on, for now I know thy mind;

R. and J. iv, 1, 4, You say you do not know the lady's mind;

Son. 141, 9, But my five wits nor my five senses can

R. and J. i, 4, 46—7, Take our good meaning, for our judgment sits
Five times in that ere once in our five wits.

Son. 44, 7—10, For nimble thought can jump both sea and land,
As soon as think the place where he would be.
But, ah, thought kills me that I am not thought,
To leap large lengths of miles when thou art gone,

R. and J. ii, 5, 4—6, O, she is lame! love's heralds should be thoughts,
Which ten times faster glide than the sun's beams
Driving back shadows over lowering hills;

Son. 82, 14,	Where cheeks need blood; in thee it is abused.
R. and J. ii, 5, 70,	Now comes the wanton blood up in your cheeks,
Son. 121, 6,	Give salutation to my sportive blood?
R. and J. iii, 1, 4,	For now, these hot days, is the mad blood stirring.

Son. 108, 1,	What's in the brain, that ink may character,
R. and J. i, 3, 29,	Nay, I do bear a brain: — but, as I said,

There is a vast amount of natural description in the play, not merely in those scenes generally cited, as in the orchard and churchyard scenes, but lavishly scattered in the way of poetic ornamentation throughout the course of the story. Many of these touches of nature are common also to the sonnet-world and they reveal a common storehouse filled with the gleanings of the poet's past observation and experience.

Son. 29, 10—2,	Haply I think on thee, and then my state, Like to the lark at break of day arising From sullen earth, sings hymns at heaven's gate:
R. and J. iii, 5, 61,	It was the lark, the herald of the morn.
„ iii, 5, 21—2,	Nor that is not the lark, whose notes do beat The vaulty heaven so high above our heads.

Son. 97, 12—3,	And, thou away, the very birds are mute: Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer
R. and J. ii, 2, 20 —2,	her eyes in heaven Would through the airy region stream so bright That birds would sing and think it were not night.

Son. 113, 12,	The crow or dove, it shapes them to your feature:
R. and J. i. 2, 86,	And I will make thee think thy swan a crow.
„ i, 5, 45,	So shows a snowy dove trooping with crows,

Son. 25, 5—6,	Great princes' favorites their fair leaves spread But as the marigold at the sun's eye,
R. and J. i, 1, 143—5,	As is the bud bit with an envious worm, Ere he can spread his sweet leaves to the air, Or dedicate his beauty to the sun.

Son. 124, 4,	Weeds among weeds, or flowers with flowers gather'd.
R. and J. ii, 3, 8,	With baleful weeds and precious-juiced flowers.

Son. 99, 12,	A vengeful canker eat him up to death.
R. and J. ii, 3, 30,	Full soon the canker death eats up that plant.

Son. 35, 5,	And loathsome canker lives in sweetest bud.
„ 70, 7,	For canker vice the sweetest buds doth love,
R. and J. i, 1, 143,	As is the bud bit with an envious worm,

Son. 54, 8,	When summer's breath their masked buds discloses:
R. and J. ii, 2, 121,	This bud of love, by summer's ripening breath,
Son. 18, 3,	Rough winds do shake the darling buds of May,
R. and J. i, 2, 27—9,	When well-apparell'd April on the heel
	Of limping winter treads even such delight
	Among fresh female buds shall you this night
Son. 98, 2, 3,	When proud-pied April, dress'd in all his trim,
	Hath put a spirit of youth in everything,
R. and J. i, 2, 26—7,	Such comfort as do lusty young men feel
	When well-apparell'd April on the heel
	Of limping winter treads,
Son. 21, 12,	thought not so bright
	As those gold candles fix'd in heaven's air:
R. and J. iii, 5, 9,	Night's candles are burnt out.
Son. 95, 1—3,	How sweet and lovely dost thou make the shame
	Which, like a canker in the fragrant rose,
	Doth spot the beauty of thy budding name!
„ 54, 3—4,	The rose looks fair, but fairer we it deem
	For that sweet odour which doth in it live.
R. and J. ii, 2, 43—4,	What's in a name? that which we call a rose
	By any other name would smell as sweet;
Son. 132, 5—6,	And truly not the morning sun of heaven
	Better becomes the gray cheeks of the east,
R. and J. ii, 3, 1—2,	The grey-eyed morn smiles on the frowning night,
	Chequering the eastern clouds with streaks of light.
Son. 33, 1—4,	Full many a glorious morning have I seen
	Flatter the mountain tops with sovereign eye,
	Kissing with golden face the meadows green,
	Gilding pale streams with heavenly alchemy;
„ 132, 5—6,	And truly not the morning sun of heaven
	Better becomes the gray cheeks of the east,
R. and J. i, 1, 110—1,	Madam, an hour before the worshipp'd sun
	Peer'd forth the golden window of the east,
„ iii, 5, 6—10,	It was the lark, the herald of the morn,
	No nightingale; look, love, what envious streaks
	Do lace the severing clouds in yonder east.
	Night's candles are burnt out, and jocund day
	Stands tiptoe on the misty mountain tops.
„ iii, 5, 19,	I'll say yon grey is not the morning's eye,
Son. 148, 12,	The sun itself sees not till heaven clears,
R. and J. ii, 3, 73,	The sun not yet thy sight from heaven clears,
„ i, 2, 91—2,	the all seeing sun
	Ne'er saw her match since first the world begun.

Son. 12, 2,	And see the brave day sunk in hideous night;
R. and J. iii, 2, 17,	Come, night, come, Romeo, come, thou day in night,

The *Sonnets* abound in contrasts. At times such qualities are contrasted as fair and foul, light and dark, love and hate. At times merely the word is played upon in bringing out the contrast. This conceit of contrasts is often resorted to in the play.

Son. 58, 14,	Not blame your pleasure, be it ill or well.
„ 112, 3,	For what care I who calls me well or ill,
R.andJ. v, 1, 16—7,	For nothing can be ill, if she be well.
	Then she is well, and nothing can be ill:

Son. 100, 4,	Darkening thy power to lend base subjects light?
R. and J. ii, 2, 105—6,	And not impute this yielding to light love,
	Which the dark night hath so discovered.

Son. 72, 9—10,	O, lest your true love may seem false in this,
	That you for love speak well of me untrue,
R. and J. iii, 1, 174,	Affection makes him false, he speaks not true:

These contrasts are often a play upon the mere words:

Son. 121, 9,	No, I am that I am, and they that level
R. and J. iii, 2, 48,	I am not I, if there be such an *I*;
„ ii, 4, 82,	Now art thou what thou art, by art as well as by nature.
Son. 109, 12—3,	To leave for nothing all thy sum of good;
	For nothing this wide universe I call,
„ 123, 3,	To me are nothing novel, nothing strange;
„ 136, 11—2,	For nothing hold me, so it please thee hold
	That nothing me, a something sweet to thee:
R. and J. i, 1, 169,	O any thing, of nothing first create!
Son. 136, 7—8,	Among a number one is reckon'd none:
	Then in the number let me pass untold,
R. and J. i, 2, 32—3,	Which on more view of many, mine being one
	May stand in number, though in reckoning none.
Son. 109, 11,	To leave for nothing all my sum of good;
R. and J. ii, 6, 34,	I cannot sum up half my sum of wealth.
Son. 4, 8,	So great a sum of sums, yet canst not live?

Son. 118, 104,	The ills that were not, grew to faults assured,
	And brought to medicine a healthful state,
	Which, rank of goodness, would by ill be cured:
„ 119, 9—10,	O benefit of ill! now I find true
	That better is by evil still made better;
R. and J. i, 1, 195—6,	Bid a sick man in sadness make his will;
	Ah, word ill urged to one that is so ill!
„ i, 2, 48,	One desperate grief cures with another's languish:

Son. 147, 4,	Past cure I am, now reason is past care,
„ 153, 1—3,	I, sick withal, the help of bath desired,
	And thither hied, a sad distemper'd guest,
	But found no cure;
R. and J. iv, 1, 45,	Come weep with me; past hope, past cure, past help!
Son. 111, 13—4,	Pity me then, dear friend, and I assure ye
	Even that your pity is enough to cure me.
R. and J. i, 1, 146—7,	Could we but learn from whence his sorrows grow,
	We would as willingly give cure as know.
Son. 118, 4,	We sicken to shun sickness when we purge;
R. and J. i, 2, 46,	One pain is lessen'd by another's anguish;
Son. 30, 8—14,	Then can I grieve at grievances foregone,
	And heavily from woe to woe tell o'er
	The sad account of fore-bemoaned moan,
	Which I new pay as if not paid before.
	But if the while I think on thee, dear friend,
	All losses are restored and sorrows end.
R. and J. iii, 2, 89,	These griefs, these woes, these sorrows, make me old
„ v 3, 309,	For never was a story of more woe.

The following contrasts are even more distinctively plays upon the mere word, which may occur not only when the sentiment of the poet is gayer, but also when the more serious side of life is considered:

Son. 36, 1—2,	Let me confess that we two must be twain,
	Although our undivided loves are one:
„ 36, 5,	In our two loves there is but one respect,
„ 39, 13,	And that thou teachest how to make one twain,
R. and J. i, 1, 120,	Being one too many by my weary self,
„ ii, 4, 170,	Two may keep counsel, putting one away?
„ ii, 6, 37,	Till holy church incorporate two in one.
Son. 4, 7,	Profitless usurer, why dost thou use
„ 4, 13—4,	Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
	Which, used, lives th' executor to be.
„ 6, 5,	That use is not forbidden usury,
„ 9, 12,	And, kept unused, the user so destroys it.
„ 48, 3,	That to me use it might unused stay
„ 134, 10,	Thou usurer, that put'st forth all to use,
R. and J. iii, 3, 123—4,	Which, like a usurer, abound'st in all,
	And usest none in that true use indeed.
Son. 147, 1—2,	My love is as a fever, longing still
	For that which longer nurseth the disease;
R. and J. iv, 1, 67,	Be not so long to speak; I long to die,
Son. 113, 3,	Doth part his function and is partly blind,
„ 113, 7,	Of his quick objects hath the mind no part,

R. and J. i, 1, 106—7,
Came more and more, and fought on part and part,
Till the prince came, who parted either part.

The following are curious puns upon the words *sun* and *son*. In the *Sonnets* the *Suns of the world* may mean his friend's eyes or simply his friend's love. There is a similar use of the word in

Son. 49, 5—6,
Against that time when thou shalt strangely pass,
And scarcely greet me with that sun, thine eye,

Son. 33, 9—14,
Even so my sun one early morn did shine
With all-triumphant splendour on my brow;
But, out, alack! he was but one hour mine,
The region cloud hath mask'd him from me now.
Yet him for this my love no whit disdaineth;
Suns of the world may stain when heaven's sun staineth.

R. and J. i, 1, 123—9,
Many a morning hath he there been seen,
With tears augmenting the fresh morning's dew,
Adding to clouds more clouds with his deep sighs;
But all so soon as the all-cheering sun
Should in the farthest east begin to draw
The shady curtains from Aurora's bed,
Away from light steals home my heavy son,

Son. 40, 1—4,
Take all my loves, my love, yea, take them all;
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call;
All mine was thine before thou hadst this more.

R. and J. i, 1, 177—81,
Why, such is love's transgression.
Griefs of mine own lie heavy in my breast,
Which thou wilt propagate, to have it prest
With more of thine; this love that thou hast shown
Doth add more grief to too much of mine own.

Son. 42, 9—14,
If I lose thee, my loss is my love's gain,
And losing her, my friend hath found that loss;
Both find each other, and I lose both twain,
And both for my sake lay on me this cross:
But here's the joy; my friend and I are one;
Sweet flattery! then she loves but me alone.

R. and J. iii, 5, 73—6,
Yet let me weep for such a feeling loss.
So shall you feel the loss, but not the friend
Which you weep for.
Feeling so the loss,
I cannot choose but ever weep the friend.

„ i, 1, 174,
This love feel I, that feel no love in this.

Son. 147, 9—12,
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth, vainly express'd;

R. and J. iii, 3, 52,	Thou fond mad man, hear me but speak a word.
„ iii, 3, 61,	O, then I see that madmen have no ears.
Son. 126, 1—4,	O, thou, my lovely boy, who in thy power Dost hold Time s fickle glass, his sickle, hour; Who has by waning grown, and therein show'st Thy lovers withering as thy sweet self grow'st;
R. and J. ii, 6, 32—4,	They are but beggars that can count their worth; But my true love is grown to such excess I cannot sum up half my sum of wealth.
Son. 128, 5—8,	Do I envy those jacks that nimble leap To kiss the tender inward of thy hand, Whilst my poor lips, which should that harvest reap, At the wood's boldness by thee blushing stand!
„ 128, 13—4,	Since saucy jacks so happy are in this, Give them thy fingers, me thy lips to kiss.
R. and J. i, 5, 91—8,	My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss. Good pilgrim, you do wrong your hand too much, Which mannerly devotion shows in this; For saints have hands that pilgrims' hands do touch. And palm to palm is holy palmers' kiss,

The reading and writing of books furnish many of the figurative illustrations in both the play and sonnets.

Son. 84, 5—6,	Lean penury within that pen doth dwell That to his subject lends not some small glory;
R. and J. i, 3, 70—1,	That book in many's eyes doth share the glory, That in gold clasps locks in the golden story;
Son. 23, 9—14,	O, let my books be then the eloquence And dumb presagers of my speaking breast, Who plead for love, and look for recompense, More than that tongue that more hath more express'd. O, learn to read what silent love hath writ:
„ 17, 5,	If I could write the beauty of your eyes
R. and J. i, 3, 60—7,	Read o'er the volume of young Paris' face, And find delight writ there with beauty's pen; Examine every married lineament And see how one another lends content, And what obscured in this fair volume lies Find written in the margent of his eyes. This precious book of love, this unbound lover, To beautify him, only lacks a cover;
Son. 106, 7—8,	I see their antique pen would have express'd Even such a beauty as you master now.
„ 25, 11,	Is from the book of honour razed quite,

R. and J. iii, 2, 32—3,	And she brings news; and every tongue that speaks
	But Romeo's name speaks heavenly eloquence.
Son. 1, 9,	Thou that art now the world's fresh ornament
„ 54, 2,	By that sweet ornament which truth doth give!
„ 85, 5,	I think good thoughts, whilst other write good words,
„ 85, 13—4,	Then others for the breath of words respect,
	Me for my dumb thoughts, speaking in effect.
R. and J. ii, 6, 30—1,	Conceit, more rich in matter than in words,
	Brags of his substance, not of ornament.
Son. 5, 14,	Leese but their show; their substance still lives sweet.
R. and J. iii, 2, 77,	Despised substance of divinest show!
Son. 89, 9—10,	and in my tongue
	Thy sweet beloved name no more shall dwell,
R. and J. iii, 2, 98,	Ah, poor my lord, what tongue shall smooth thy name,

The subject of death which plays so great a part in the drama has many echoes in the more serious of the sonnets.

Son. 30, 6,	For precious friends hid in death's dateless night,
R. and J. v, 3, 115,	A dateless bargain to engrossing death!
Son. 18, 4,	And summer's lease hath all too short a date,
„ 38, 12,	Eternal numbers to outlive long date.
„ 122, 4,	Beyond all date, even to eternity;
R. ard J. i, 4, 105,	Shall bitterly begin his fearful date
„ i, 4, 108,	By some vile forfeit of untimely death.
„ v. 3, 229,	I will be brief. for my short date of breath.
Son. 6, 14,	To be death's conquest and make worms thine heir.
R. and J. iv, 5, 34,	Death is my son-in-law, Death is my heir;

The entire lament of Capulet upon discovery of the death of Juliet, in which day is compared with night, life with death, and light with darkness, is to be read as a parallel with *Sonnet* 43.

Son. 13, 12,	And barren rage of death's eternal cold?
R. and J. iv, 1, 103,	Shall, stiff and stark and cold, appear like death:
„ iv, 5, 24,	Death lies on her like an untimely frost
Son. 71, 1—4,	No longer mourn for me when I am dead
	Than you shall hear the surly sullen bell
	Give warning to the world that I am fled
	From this vile world, with vilest worms to dwell:
R. and. J. v, 3, 206—7,	O me! this sight of death is as a bell,
	That warns my old age to a sepulchre.
Son. 73, 8—12,	Death's second self, that seals up all in rest.
	In me thou see'st the glowing of such fire,

	That on the ashes of his youth doth lie,
	As the death-bed whereon it must expire,
	Consumed with that which it was nourish'd by.
R. and J. iv, 1, 98–103,	No warmth, no breath, shall testify thou livest;
	The roses in thy lips and cheeks shall fade
	To paly ashes, thy eyes' windows fall,
	Like death, when he shuts up the day of life;
	Each part, deprived of supple government,
	Shall, stiff and stark and cold, appear like death.

The following are peculiar constructions that cannot be exactly classified under the given groups of parallels. At the very end of the list, a few of the most striking words are selected and printed to show how intimately the vocabulary of the *Sonnets*, even in the rarer linguistic forms, is related to that of the play.

Son. 125. 14,	When most impeach'd stands least in thy control.
R. and J. v, 3, 226,	And here I stand, both so impeach and purge.
Son. 58, 6,	The imprison'd absence of your liberty!
R. and J. iii, 2, 58,	To prison, eyes, ne'er look on liberty!
Son. 144, 9,	And whether that my angel be turn'd fiend
R. and J. iii, 2, 75,	Beautiful tyrant! fiend angelical!
Son. 22, 6—7,	Is but the seemly raiment of my heart,
	Which in my breast doth live,
R. and J. ii, 2, 124,	Come to thy heart as that within my breast!
Son. 96, 9,	How many lambs might the stern wolf betray,
R. and J. iii, 2, 76,	Dove-feather'd raven! wolvish-ravening lamb!
Son. 151, 10,	As his triumphant prize. Proud of his pride,
R. and J. iii, 5, 151,	Thank me no thankings, nor proud me no prouds,

The following words and phrases are significant. They are to be found both in the *Sonnets* and in the play, often surrounded with similar context, yet not close enough in likeness to be cited as a parallel. They are unusual words and for that very reason have merited a place in the list.

Borrow'd likeness	Shoes with nimble soles
Art's false borrow'd face	Jacks that nimble leap
Ties up my tongue	Scarlet lip
Hold my tongue	Scarlet ornaments (lips)
Amorous rites	Affliction is enamour'd of thy parts
Love's rite	And all Love's loving parts

Walk in thievish ways
Time's thievish progress

The general of your woes
The general of hot desire

Slave to patience
Slave to slavery

O honey nurse
Honey breath

Run mad
Mad in pursuit

Dun's the mouse
Her breasts are dun

Crush a cup of wine
Prepare the cup

Siege of grief
Siege of battering days

Lies festering in his shroud
Lilies that fester

I hit it right
Hard true sorrow hits

Not abhor my state
Smile upon my state

Can you like of Paris' love
Say more that like of hear-say

I bore the canopy
Thy canopy is dust and stones

Confounds the appetite
Make our appetites more keen
The uncerain sickly appetite

Prick'd thee out
Prick'd from the finger

Scope of choice
Wondrous scope affords

Tutor'd by my art
Some untutor'd youth

Tears distill'd by moans
But flowers distill'd

The god of my idolatry
Love be call'd idolatry

Love's sweet bait
A swallow'd bait

Neighbour-stained steel
Hammer'd steel

Rough in proof
A bliss in proof

Poor bankrupt
Nature bankrupt is

Course of love
Course of altering things

Passion lends them power
Use power with power

Gedanken eines Poeten in Shakespeares Stadt.

Von

Wilhelm Münch.

Der Poet ist W. B. Yeats, der Stolz und die Hoffnung von Jung-Irland, ein Mensch mit einer Seele ganz für sich, in der aber doch zugleich die Seele seines Heimatlandes ist, reich an Gedanken über vielerlei Dinge, die eben niemals jedermanns Gedanken sind. Daß man mit den letzteren, mit jedermanns Gedanken, am besten zu Hause bleibe, hat bekanntlich schon Lessing gesagt. Aber ebenso schlimm, wie diesen Rat nicht zu befolgen, ist es vielleicht, wenn man durchaus eigensinnige Gedanken spinnt, um nicht zu Hause bleiben zu müssen, um sie dann auskramen zu können vor den Leuten. Und diesen Hintergrund hat die Originalität in der Gegenwart vielleicht noch häufiger als in vergangenen Zeiten, wie jedenfalls sehr erklärlich wäre. Auch gilt es nicht bloß von Gedankenmenschen im engeren Sinn, sondern von produzierenden Künstlern aller Art nicht minder. Ich weiß nicht, ob viele so überzeugt sind wie ich selber, daß bei dem großen Propheten Nietzsche sich mit dem Wunsch, die wirkliche Wahrheit über die Dinge und die Menschen, die Gegenwart und die Zukunft zu sehen, der Wunsch die Zeitgenossen durch seine Originalität zu verblüffen mit so außerordentlicher Stärke mischte, daß er eigentlich vorwog. Und beim Dramatiker Ibsen spielt ein Ähnliches auch nicht eben schwach mit, um von vielen Namen zweiten bis siebenten Ranges zu schweigen. Indessen es gibt doch auch natürliche Untergründe für jäh umschlagende Werturteile, es gibt Reaktionen des Seelenlebens, die sich in der Stille vorbereitet haben und plötzlich zum Ausdruck drängen,

vielleicht zunächst nur in vereinzelten Seelen, aber nicht ohne Widerhall in andern; es gibt auch unterjochte Seelenstimmungen, wie es unterjochte Rassen gibt, und eines Tages mögen sie — die einen wie die andern — sich frei machen. Was jetzt der junge irische Autor über Charaktere der Shakespeare'schen Dichtung und des Dichters Stellung zu ihnen sagt, mag als eine solche Reaktion erscheinen. Wie weit sie sich nur in seiner eigenen Seele gebildet hat oder vielleicht von vielen aufgenommen wird, sei dahingestellt. Aber daß es ihm nicht darauf ankomme zu verblüffen, durch schroffen Widerspruch gegen Gewohntes sich selbst zur Geltung zu bringen, darf man getrost glauben, nicht auf äußere Wahrscheinlichkeit hin, sondern auf innere.

Doch beginnen wir mit dem, was tatsächlich vorausgeht. Yeats hat, im Frühjahr 1901 wie es scheint, Stratford-on-Avon besucht, eine Reihe von Tagen den dort zu empfangenden Eindrücken, seinen Stimmungen, Träumen und Gedanken gelebt, und darüber in den *Ideas of Good and Evil* (London, A. H. Bullen, 2. Aufl. 1903) einen Aufsatz veröffentlicht, der schlicht überschrieben ist *At Stratford-on-Avon.* Daraus sind drei Betrachtungen herauszuheben: eine über Schauspiele an geweihteren stillen Orten, eine über verkehrte und wünschenswerte Gestaltung der Schaubühne, und eine dritte — die interessanteste, auf die sich unsere obigen Bemerkungen beziehen — über den Menschenwert gewisser Shakespeare'scher Gestalten.

Eine ganze Reihe Shakespeare'scher Königsdramen von Abend zu Abend in ihrer natürlichen Abfolge aufgeführt, das ist für den englischen Großstädter, dem jede Bühne nur ein und dasselbe Stück Monate lang Abend für Abend zu bieten pflegt, etwas so Ungewohntes, so Belebendes und Fortreißendes, daß schon davon unser Autor, zugleich von dem genius loci umweht, sich in einen Zustand wonniger Illusion versetzt zeigt. «*Partly because of the spirit of the place, and partly because of the way play supports play, the theatre has moved me as it has never done before.*» Nun erst schweben die Gestalten und Geschehnisse, die Könige und Königinnen, die kriegerischen Edlen, die Rebellenhaufen, die Höflingstypen, die Pöbelgestalten mit voller Lebendigkeit vor seinem Auge vorüber: ihm wird, als ob er träumend mit erlebte, was ihm anderswo als künstlich hingestellt oder auch kunstvoll aufgeführt zum Bewußtsein kam. Und daß auch den Tag über das Gespräch oder die Lektüre immer bei diesen Dramen verweilt, bewahrt die empfängliche Stimmung. «*Our isolation from common things makes the future become grandiose*

and important». Da geht der hoffenden Phantasie eine noch viel reichere Zukunft der dramatischen Darbietungen auf: des großen Schauspieldichters Heimat soll die Stätte einer blühenden Entfaltung der Schauspielkunst und ihrer Wirkungen werden. Eine Schule für schauspielerische Talente, jährliche Festvorstellungen von sechswöchentlicher Gesamtdauer, Herbeiziehung aller hervorragendsten Vertreter Shakespeare'scher Rollen, etwa auch auf sonstige Meisterdramen aus verschiedenen Sprachen auszudehnen! Eine Art von Bayreuth also ins englische Land und auf das gesprochene Drama übertragen. Daß man damit dem öden Bannkreis der Londoner Kunstsphäre entrönne, erscheint dem Verfasser noch als besonders erfreulich. Denn die bitterste Verstimmung gegen die Großstadt wird mehr und mehr Erkennungszeichen aller derer, die wahrhaft die Künste lieben. Die könnten dann, wie fromme Katholiken sich wohl zu Andachtsübungen eine Zeitlang ins Kloster zurückziehen, so sich hierher retten, auch um sich in echter Begeisterung zusammenzufinden, sich in ernster Verehrung ohne weiteres herzlich zu verstehen.

Etwas in Stratford mißfiel dem Poeten, und das ist das zweite Thema, über das er sich ergeht: die Gestaltung des Theaters. Das heißt: die übliche Gestaltung aller Theater der Gegenwart. Daß das Bühnenbild sich von allen Punkten aus den Zuschauern nach Wunsch darbieten soll, denen oben und unten, rechts, links und in der Mitte, verführt zu unglücklicher Künstlichkeit in den Dekorationen. Die ganze naturalistische Herrichtung der Bühne, mit ihren schlecht zusammenstimmenden Bestandteilen, den krassen Effekten ihrer Landschaften, allen den unzulänglichen Täuschungsmitteln, geeignet den Kunstgeschmack zu verrohen, ist unserm Autor zuwider. Er wünscht das alles sehr vereinfacht und damit gerade wirkungsvoller: eine Hintergrundwand in gleichmäßiger Grundfarbe, mit Hügeln, Bäumen und Häusern in streng dekorativer Form (er stellt *decorative scene-painting* dem *naturalistic scene-painting* gegenüber); dazu müßten dann auch die Gewänder der Schauspieler stimmen (die offenbar auch ihrerseits nicht realistisch sein sollen). Das alles zusammen ließe erst den Stimmungsinhalt des Stückes recht zur Geltung kommen, das Drama selbst würde nicht von einem ganz außerhalb liegenden Interesse geschädigt. Bei dieser neuen, in sich berechtigten Kunst wäre nichts aus der Wirklichkeit zu kopieren: aber alles stünde in einer inneren Harmonie. Denn nur in einer idealen Landschaft vermöchte auch das Sprechen in Versen, oder dasjenige in musikalischen Melodien, ja die Darstellung seelischer Vorgänge durch Tanzfiguren

als etwas Natürliches zu wirken, was alles auf der realistisch ausgestatteten Bühne nicht anders denn disharmonisch wirken kann. Ist die Sprache Shakespeares doch nun einmal konventionell, so müssen wir die Szene ebenso konventionell machen. Shakespeares Personen sprechen sich inmitten stärkster Erregung in wohl ausgesonnenen Metaphern aus oder tun irgend etwas an sich ganz Unwahrscheinliches, das unsere Illusion durchbrechen muß, wenn wir sonst möglichst in eine reale Welt hineingetäuscht werden. Das aber ist gar nicht in Shakespeares Geist. Für wie viele Handlungen gibt er auch nur ganz dürftige Motive, damit unsere Aufmerksamkeit desto bestimmter der Haupthandlung zugewandt bleibt! Zu seiner Kunst gehört eben auch, uns vielerlei vorzuspiegeln, und da sollte denn die Bühnenausstattung sich nicht durchaus auf das Mögliche und Wirkliche versteifen wollen Kunst muß überhaupt nicht Natur sein wollen; sie soll zum typisch Ideellen hinführen, wovon die Natur immer nur Spiegelbilder geben kann. Nicht übel gefiel unserm Dichter die irgendwo gesehene Aufführung eines Stückes, bei welcher der Hintergrund einfach durch dunkelrotes Tuch gebildet wurde, vor dem dann die handelnden Gestalten, nämlich Aeneas und Dido, hinwandelten «*as on the verge of eternity*».

Die ganze Betrachtung fortzuspinnen läge nahe. Die deutschen Versuche mit der Wiedereinführung der «Shakespeare-Bühne» sind unserm Irländer wohl nicht bekannt geworden. Auch war deren Zweck doch nicht ganz der gleiche, wie er ihm selber vorschwebt. Immerhin galt es ja auch dort, der Phantasie wieder, wie ehedem, mehr ergänzende Produktivität zuzumuten, wovon unsere Ausstattungskunst besonders seit den Meiningern so weit hinweggeführt hat. Und es ist wahr, wenn man der Phantasie keine eigene Arbeit, keine eigene Lebendigkeit zumutet, so stirbt ihre Kraft ab. Aber andrerseits ist es auch wahr, daß die Kinder aus der Periode des leichten Hinzu- und Hineinphantasierens, womit sie ihre Spielsachen und sich selbst beleben, herauswachsen; und wir — wir als Kulturmenschheit, ohnehin keine Kinder mehr — sind nun einmal um Jahrhunderte älter geworden. Das schließt nicht aus, daß wir doch ein Drama auch ohne reiche, realistische Bühnenausstattung recht wohl genießen können: wir tun es ja, indem wir's in der Stille lesen, oder — viel schöner — indem wir es vorlesen hören oder selbst laut mitlesen. Wir vermögen das um so eher, je höher unsere Bildung ist. Und so wird einerseits die oberste Schicht der Zuschauer und andrerseits die unterste am ehesten mit einer bloß an-

deutenden Ausstattung zufrieden sein, die unterste als die der Einfältigen und Anspruchlosen, die noch an Haupteindrücke sich halten, von ihnen voll ergriffen werden und darüber nichts vermissen und nichts kritisieren. Aber die Mittelschicht, diese breite, mächtige, zahlende, tatsächlich herrschende, sie läßt nicht mit sich spaßen: sie will für ihr Geld reell bedient sein. Doch es ist nicht bloß das. Daß die gegenwärtige Ausstattungskunst etwas wie Verrohung des eigentlich ästhetischen Sinnes bedeute, ist doch nicht so ausgemacht wie Yeats es will. Weist doch auch gerade die neueste Zeit schöne Versuche auf in vollerer Verbindung zwischen der Kunst der Landschaftsdarstellung und der Farbensymphonie mit derjenigen der Aktion und Diktion. Die Vermittlung der rechten Stimmung, der vollen Einstimmung zwischen den Eindrücken von Auge und Ohr und Seele, muß also nicht just auf jenem Wege der Simplifikation erfolgen, obwohl sie auf ihm erfolgen kann. Es bleiben eben auch hier ewige Probleme, ewig, weil das innere Bedürfnis immer wieder sich irgendwie wandelt, sich verfeinert oder auch nur verschiebt, und weil die Sehnsucht der Menschen nach voll beglückender Illusion nie endet, die denn bald im Träumen des ganz Unwirklichen gesucht wird, bald als waches Miterleben des künstlich Realen. Unser Dichter seinerseits wünscht sich vor allem in ein Traumland versetzt, und Stimmen und Farben, Gestalten und Vorgänge sollen wie durch einen feinen Nebel zu ihm herüberdringen. Dabei erweist sich denn freilich, was Shakespeare betrifft, eins als sehr wesentlich: nämlich daß dem englischen Hörer die Sprache dieses Dichters und damit gewissermaßen auch das seelische Leben und die Gestalten selbst sehr viel weiter von Gegenwart und Wirklichkeit abliegen als für uns, die wir an eine moderne deutsche Wiedergabe gewöhnt sind oder von der Originalsprache kaum fremder angeweht werden als von jeder fremden Gegenwartssprache.

Die dritte Betrachtung zu der Yeats in Stratford angeregt ward (und zu der er freilich ebensogut an andern Orten hätte angeregt werden können) ist die interessanteste, nehme man sie nun als Wesensäußerung eines einzelnen Menschen von besonderer Art oder als Ausdruck einer sich wandelnden Stimmung unter den Menschen der Gegenwart. Versunken in die Anschauung der reichen, bunten Welt dieser handelnden, redenden, ringenden, leidenden Menschen fühlt unser Poet immer deutlicher, wie das wahre Wesen des einzelnen Menschen keineswegs just in seinen Handlungen zu suchen sei, in dem was der Außenwelt von ihm am

fühlbarsten werde, was sie beurteilen und verurteilen dürfe, und urteile sie auch durch den Mund ihrer Dichter oder Propheten. Die wahren und großen Dichter — so fährt er fort — haben uns übrigens immer die Menschen so hingestellt, daß in der Schilderung selbst die Vergebung ihrer Sünde liegt: verfahren sie anders, analysieren sie ihre Gestalten vom sittlichen Standpunkt aus, wie es George Eliot mit ihrem Tito in «Romola» macht, dann ist aus dem, was Dichtung sein sollte, etwas anderes geworden. Nun ist freilich das Weib, wenn es einmal beweissüchtig wird, von einer Schärfe, wie sie sonst kaum in der Welt anzutreffen ist; aber aus George Eliot spricht doch auch der Geist ihrer Zeit. Und dieser Geist spricht auch aus den Beurteilern der Shakespeare'schen Dramen. Es war eine Zeit des Utilitarismus, wo nichts an einem Manne richtig schien als sein Wert für den Staat, und nichts für den Staat so wertvoll wie die Handlungen, deren Wirkung vom Verstande gewogen werden kann. Die Handlungen eines Coriolan, Hamlet, Timon, Richard II. hatten keine solche greifbare praktische Bedeutung, sie waren eben nur Ausdruck ihrer Persönlichkeit, und da meinte man, Shakespeare führe sie uns vor um sie zu verurteilen, um uns zu sagen, wir möchten es doch bei Leibe nicht ebenso machen. Den Kritikern kam es gar nicht in den Sinn, daß man einen Menschen nicht aus seinen Handlungen kennen kann, weil man dazu alles im Innern Wirkende mit kennen müßte, und ebensowenig, daß Menschen für das öffentliche Leben nicht minder oft untauglich werden durch Fülle ihres Wesens wie durch Leere, daß es eines Menschen edle Rolle sein kann, etwas Menschliches zu offenbaren, vielmehr als etwas Äußeres zu gestalten. Höchst wahrscheinlich war Fortinbras ein besserer König als Hamlet geworden wäre, Aufidius ein vernünftigerer Mann als Coriolan, Heinrich V. ein besserer Heerführer als Richard II.; aber standen nicht diese letzteren, die gar nichts Äußeres in der äußeren Welt besser machten und nicht weniges schlechter, standen sie nicht höher «in der göttlichen Hierarchie»? Von jenem Standpunkt aus ist die Shakespeare-Kritik in die gemeine Bewunderung des Erfolgs eingemündet. Da findet man denn (der Autor hat in den Tagesstunden seines Stratforder Aufenthalts viel in den bekannten Büchern über Shakespeare geblättert) immer wieder die Bezeichnungen «schwach, sentimental, selbstsüchtig, unaufrichtig» für einen Richard II., und die Behauptung, daß Heinrich V. der einzige eigentliche Heros des Dichters, d. h. für den Dichter selbst, gewesen sei. Die Kritiker, die in dem Vergnügen schwelgen, diesen Richard zu schmähen, sind da wie Schulbuben,

die auf einen Mitschüler von feinerer Wesensart, aber mit schwachen Muskeln und wenig Lust zu den gewöhnlichen Knabenspielen, loshacken. Und natürlich haben sie für einen Heinrich V. die Bewunderung, die dieselbigen Schulbuben für einen Seemann oder Soldaten empfinden, der als Held in einer ihrer Lieblingserzählungen figuriert. Nach Yeats' Gefühl muß diese ganze Betrachtungsweise ihren Ausgang genommen haben von den deutschen Shakespeare-Kritikern (die er freilich bestimmt zu kennen nicht beansprucht); die mochten in Richard etwas von französischer oder lateinischer Natur fühlen; aber Dowden hat sich dann zum beredten Verkünder dieser Auffassung gemacht. Freilich, Dowden lebte in Irland, wo sozusagen alles immer praktisch mißlungen ist, und er mag da oft darüber nachgedacht haben, durch was für nationale Eigenschaften die Leute drüben über dem Wasser, die Engländer, immer so viel praktischen Erfolg in der Welt gehabt haben. Aber den hat England — das sah Dowden nicht — wesentlich durch seine Abenteurer gehabt, diese Leute von vielmehr exzentrischem Wesen, phantastischer Anlage und maßlosem Drang. Heinrich V. dagegen ist bloß der typische Angelsachse, auch mit etlichen *common place vices* dieser Rasse. Man hat sich da in einen Haß hineinziehen lassen gegen alles, was in menschlichem Wesen überschäumendes Maß und wuchernde Fülle heißen kann, gegen alles, was unter Segel geht, um dann irgendwo Schiffbruch zu leiden, und in eine Schmeichelei gegen alle die konventionellen Ideale der Masse, die ja das Amt des großen Zahlmeisters verwaltet, wenn es gilt, Bußgelder für Sünden einzuziehen. Man setzt da gewissermaßen eine neue Seligpreisung ein: die Trivialen sollen das Erdreich besitzen.

In Wirklichkeit kann Shakespeare — davon ist Yeats überzeugt — unmöglich anders als mit Sympathie auf seinen Richard II. geblickt haben, wie gewiß auch er ihn ungeeignet fand, in einer gegebenen Zeitperiode König zu sein, aber voll Gefühl für seine Liebenswürdigkeit und seine wundersame Phantasie. Die Eigenschaften, die Holinshed ihm zuerkennt, müssen unserm Dramatiker reizvoll gewesen sein, und er durfte darüber gewisse Eigenschaften vermissen lassen, die zweifelsohne unter dem niederen Hofgesinde ganz gewöhnlich waren. Anzunehmen, Shakespeare habe die Männer, die diesen seinen König entthronten, über ihn selbst gestellt, hieße annehmen, der Dichter habe seine Personen mit den Augen eines Stadtrats gemustert, der einen tüchtigen Stadtschreiber aussuchen wolle. Er sah sicherlich in Richards Geschick das Bild des Unter-

ganges, der allen denen bevorsteht, die in dem Augenblicke, wo man rauhe Energie von ihnen fordert, nichts zu geben haben . als irgend eine kontemplative Tugend, sei es etwa lyrische Phantasie, oder sanftes Fühlen, oder träumerische Würde, oder innige Gottesliebe, oder sehr viel Liebe zu Gottes Geschöpfen. Eine solche Natur kann freilich, durch die Wirklichkeit aus dem Gleichgewicht gebracht *(through sheer bewilderment or impatience)* ungerecht handeln, gewalttätig, wie nur eine der ganz gewöhnlichen Naturen, vielleicht ein Bolingbroke oder ein Prinz Johann, und sie bleibt darum doch «*that sweet lovely rose*». Shakespeare schrieb in der Zeit, wo die Idealnaturen des Mittelalters, höfische oder heilige, den praktischen Typen der neueren Zeiten weichen mußten. Ein Dichter konnte gar nicht anders als dieses Weichenmüssen mit Wehmut verfolgen; Dichter müssen mit den Menschen sympathisieren wie sie sind, ganz abgesehen von dem, was sie tun oder scheinen. Was lag schließlich Shakespeare an dem staatlichen Gemeinwesen als solchem, mit dem Hin und Her all der sich darum abspielenden Kämpfe! Er hielt es einfach für unrecht, einen König zu stürzen und den Landesfrieden in Bürgerkrieg zu ertränken, und die Historien von Heinrich IV. bis auf Richard III. sind ihm ausdrücklich Erfüllung der Weissagungen des Bischofs von Carlisle (in Richard II.) Aber genaues, praktisch-moralisches Abwägen, wie es die Herren Gervinus oder Dowden belieben, lag ihm ganz ferne. Die Gestalt Heinrichs V. hat er geschaffen, indem er in allen Stücken das Gegenteil von dem gestaltete, was Richards II. Natur war: gewisse derbe Fehler, sehr starke Nerven, wie sie eben einer haben muß, der unter gewalttätigen Menschen herrschen soll, keine Gewissensskrupel und keine innere Feinheit; und statt der lyrischen Ergießungen, die aus Richards Seele gehen, statt der den Bedürfnissen der Wirklichkeit feindlichen, aber das eigene Wesen rückhaltlos entfaltenden Phantasie hat Shakespeare dieser Gestalt (Heinrich V.) eine tönende Rhetorik verliehen, die auf die Menschen ungefähr wirkt wie heutzutage ein überzeugender Leitartikel. Alles in allem verhalten sich Richard und Heinrich zueinander wie ein Gefäß aus feinem Porzellan zu einem solchen aus derbem Ton. Jener ist ein nicht ganz zur Reife gelangter Hamlet, dieser bloß ein ganz zur Reife gelangter Fortinbras. So wie er die wirklich bedeutenderen Seelen in dem Zug der vor seinen Seheraugen einherwandelnden Menschen anschaute, so hat der Dichter einen Heinrich V. nicht anschauen können, sondern ungefähr mit dem Wohlgefallen, womit man ein schönes Rassenpferd betrachtet und was er

ihn Schönes sagen läßt, legt er ihm nicht ohne eine leise Ironie in den Mund.

So etwa die Betrachtungen unseres irländischen Dichters, in deutsche Ausdrucksform umgegossen. Eigenartig und kühn genug sind sie sicherlich, um die Shakespeare-Freunde interessieren zu können. Eigenwillig vielleicht? Nochmals sei es gesagt, daß wir kein Recht haben, bei ihm vielmehr den Wunsch verblüffender Wirkung anzunehmen als das Bedürfnis, eigenstes Gefühl zu äußern. Diese Stellungnahme entspricht seinem ganzen Wesen, so wie es sich auch sonst enthüllt. Eine objektive Auseinandersetzung über den Wert oder Unwert seiner Ausführungen wird man an dieser Stelle schwerlich erwarten; der Versuch möchte leicht als aufdringlich empfunden werden. Manches zweifellos Schiefe, Unzulängliche, Unmögliche richtet sich vor den Augen des Sachkenners von selbst. Ist die in der Gegenwart an so manchen Stellen hervorgetretene Tendenz der Umwertung anerkannter Werte auch hier zu fühlen, so wird sich zu dieser Tendenz der einzelne stellen wie es ihm zusagt. Aber sein Ohr vor ungewohnter Wertung der Dinge verschließen sollte niemand. Und schließlich wird man ein gewisses Maß von Wahrheit jedenfalls auch hier nicht verkennen. Nicht alle Dichter wollen nur begleitende Sänger glänzenden Heldentums sein, wollen nur «mit dem König gehen», sie mögen auch wohl den Gehalt ihrer eigenen Seele gegen die Wucht des Heroentums in die Wagschale werfen und erst den König ganz «auf der Menschheit Höhen» sehen, der eine reiche, weiche, dichterische Menschenseele in sich trägt, mit der sie ihrerseits verschmelzen, anstatt nur anstaunend zu preisen. Aber daß es ein Irländer ist, der den sensitiv phantastischen, den exzentrisch haltlosen, den überschäumend unkräftigen Richard zu seinem Lieblingshelden erkiest, ein Vorkämpfer der irischen Idee und der irischen Hoffnungen, das ist das Interessanteste an der ganzen Herzensergießung und wohl zugleich das Verständlichste. Ob es für die irische Sache selbst Gutes bedeutet? Man wird den entgegengesetzten Eindruck haben.

Kleinere Mitteilungen.

Nym und Ben Jonson.

Die ersten Worte, welche Falstaffs Gefolgsmann, der Korporal Nym in den «Merry Wives of Windsor» spricht, haben der Erklärung Schwierigkeiten bereitet. Bei dem Wortwechsel zwischen dem dämlichen Junker Slender und Falstaffs Trabanten, die er beschuldigt, ihn betrunken gemacht und ausgeplündert zu haben,[1]) führt sich Nym mit der kurzen Rede ein (M. Wiv. I, 1, 136):

«Slice, I say! pauca, pauca: slice! that's my humour».

Al. Schmidts Shakespeare-Lexikon faßt hier '*slice*' als Substantiv: *a thin piece cut off*' und als Anspielung auf die Gestalt Slenders. Da diese Deutung auch von guten modernen englischen Interpreten (Gollancz, Herford) geteilt wird, wagte ich nicht in der dritten Auflage des Shakespeare-Lexikons ihr eine andere entgegenzusetzen; aber so recht befriedigend ist sie nicht, besonders da der Schlußsatz zu dieser Auffassung nicht ganz paßt. Delius deutete das Wort '*slice*' als Verbum: «Nym — — — fordert damit den Slender auf seine Ausdrücke zu bemessen oder seine Rede abzuschneiden», eine Auffassung, die den meisten noch weniger einleuchten wird:

Swaen faßt «slice» hier als corrumpiertes Verwünschungswort (Engl. Stud. XXIV, 53).

Baudissins Übersetzung:

«Blitz, sage ich, pauca, pauca; das ist mein Humor»,

welche in Brandls Schlegel-Tieck beibehalten ist, kann nur als Notbehelf gelten.

---

[1]) Denselben Streich hat Musco (= Brainworm) in Jonsons «Every Man in his Humour» IV, 1) gespielt.

Phil. Kaufmann übersetzte:

«In Stücke, sag' ich; — — — das ist mein Humor».

Ähnlich Bodenstedt:

Fetzen, sag' ich! — — —

Die letztere Auffassung, welche zu Nyms sonstiger bramarbasierender Redeweise[1]) und zu den Worten '*that's my humour*' am besten zu passen scheint, wird durch eine Parallele aus Ben Jonsons ungefähr gleichzeitigem Lustspiel «The Case is Altered» (1598) gestützt.

Dort bramarbasiert der bezechte Schuhflicker Juniper (die populärste Figur des Stückes) bei einem Wortwechsel (Akt V, Sz. 2):

I'll slice you, Onion; I'll slice you,

worauf Onion antwortet:

I'll cleave you, Juniper.

Der Ausdruck '*slice*', welchen Shakespeare selbst sonst nirgends, weder als Substantivum noch als Verbum verwendet, scheint dem großen Dichter als komisch aufgefallen zu sein.

Die ganze Redeweise Nyms stellt sich nun bei näherer Betrachtung als eine höchst gelungene Parodie von Ben Jonsons jugendlichem Stil heraus, und zwar schon in diesen ersten Worten.

Der lakonische Ton, die kurzen Sätze, die emphatische Wiederholung gewisser Schlagworte, die beständige Wiederkehr mehr oder weniger bedeutungsloser Phrasen, wie '*I say*', '*I cannot tell*', '*and there's an end*', das alles entspricht der Art, wie Ben Jonson in seinen Jugendlustspielen nicht nur seine komischen Figuren, z. B. Bobadil, Master Stephen, Onion, Cob, sondern auch z. B. Giuliano-Downright sprechen läßt.

Besonders charakteristisch sind aber außer '*slice*' hier die Worte '*that's my humour*', da gerade Jonson in seinen frühesten Lustspielen dies Wort bekanntlich zu Tode gehetzt hat.

Der Lustspieldichter, der «Jedermann in seinem Humor» schildert, der die Personen in dieser Komödie und in «The Case is Altered» immer wieder von ihrem Humor sprechen läßt, konnte in der Tat kaum besser und deutlicher persifliert werden, als durch Nyms beständig wiederkehrendes Wort '*humour*'.

---

[1]) Vgl. Henry V, II, 1, 60 ff.: «I will scour you with my rapier — — — I would prick your guts a little — — I will cut thy throat».

Aber auch '*pauca, pauca*' ist bezeichnend für den gelehrten mit seinem Latein prunkenden Jonson. So sagt auch Prospero (= Wellbred) in «Every Man in his Humour» (Akt III, Sz. IV, Jahrbuch XXXVIII, 45), '*Pauca verba, Pauca verba*', und Bobadil spielt sich in demselben Lustspiel als lakonischer Bramarbas auf: '*I love few words*'. Ebenso wie Nym (Henry V, II, 1) sagt Giuliano-Downright (a. a. O. p. 19): '*I say little*'. Daß Shakespeare bei der Zeichnung in «Merry Wives» und in «Henry V» seinen jüngeren Kameraden Ben Jonson gleichsam zum Modell genommen, glaube ich schon in einem früheren Aufsatz (Kleine Shakespeare-Studien, Breslau 1901) wahrscheinlich gemacht zu haben. Die Charakterisierung Nyms als «Korporal» paßt zu Jonsons früherem Soldatenberuf; als Raufbold ist Nym mit Recht gekennzeichnet: sein Streit mit Pistol läßt sich mit dem Streit zwischen Jonson und Marston vergleichen, da wir nunmehr durch George Wyndham wissen, daß Pistol eine Persiflage auf Marston ist (vgl. auch C. Winckler, Engl. Stud. XXXIII, 218 ff.).

In Bezug auf den Stil läßt sich unsere Annahme jetzt besser erweisen als früher, nachdem der ursprüngliche Text von Ben Jonsons «Every Man in his Humour» (Quarto 1601) von Grabau veröffentlicht ist (Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII, 1 ff.).

Shakespeare scheint allerdings nicht sowohl eine literarische Satire, als vielmehr eine Karikatur der Persönlichkeit, des Auftretens und der Sprechweise Ben Jonsons beabsichtigt zu haben. Da sich indessen die letztere naturgemäß auch in der Redeweise der Personen von Ben Jonsons Jugendlustspielen geltend macht, so läßt sich die Persiflage deutlich erkennen.

Besonders charakteristisch ist, wie erwähnt, in Ben Jonsons Erstlingslustspiel der beliebte Ausdruck '*humour*' (a. a. O. S. 3, 4, 7, 10, 17, 22, 26, 27, 28, 35 (5 mal), 36, 38, 39, 45, 48, 53, 57, 75 etc.). Auf S. 35 ff. (Akt III, Sz. 1) ist der Begriff '*humour*' in einem längeren Gespräch erörtert (woraus hervorgeht, daß damals das Wort noch nicht eigentlich ein Modewort war).[1])

Eine gewisse Vorliebe hat Nym auch für das Wort '*term*', (welches übrigens von Shakespeare selbst auch sonst nicht selten angewandt wird): '*in fair terms*' Henry V, IV, 1, 60, IV, 1, 74. Nicht sowohl in «Every Man in his Humour», wo der Ausdruck natürlich auch vorkommt, als vielmehr in '*The Case is Altered*' wendet Jonson

---

[1]) Noch häufiger fast ist die Anwendung des Wortes in anderen früheren Lustspielen, wie «The Case is Altered», «Every Man out of his Humour».

Wendungen, die diesen Ausdruck enthalten, öfters an, z. B. Akt II, Sz. 3 (Gifford-Cunningham II, 529) — — '*But, a new term, will you be my refuge?*', oder Akt II, Sz. 4 (Gifford-Cunningham II, 531) '*how dost thou bastinado the poor cudgel with terms!*'

Eine für Jonson einigermaßen charakteristische Phrase ist '*but what though* —', z. B. in «Every Man in his Humour» sagt Master Stephen (Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII, p. 23):

> «True, I am a gentleman, I know that; *but what though*, I pray you say, what would you aske?»

Diese Wendung ist bei Shakespeare sehr selten, im ganzen nur 3 mal belegt (Shakespeare-Lexikon p. 1215); aber einmal gerade Nym in den Mund gelegt:

> Henry V, II, 1, 9 — — — *I will wink and hold out mine iron: it is a simple one; but what though? it will toast cheese.*

Solche Wendungen in Jonsons Lustspielen wie: *But I haue no boots, that's the spite on it* (Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII, p. 8) oder '*that's euen the fault of it*' (p. 59) scheinen in Nyms stereotypen Wendungen wie '*that's the humour of it*', '*that's the certain of it*' etc. karikiert zu sein.

Auch sonst lieben Jonsons Personen kurze, nichtssagende Phrasen z. B. '*and that's all*' (a. a. O. p. 60), '*I cannot tell*' (p. 37, 56). Ähnlich Nym: '*and there's an end*' (Henry V, II, 1, 11, '*I cannot tell*' (Henry V, II, 1, 22, 26). Auch Nyms Vorliebe für sprüchwörtliche Wendungen (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII, 92) ist beachtenswert. Bisweilen scheint Ben Jonsons Bobadil aufs Korn genommen zu sein. Bobadil bramarbasiert (p. 48): '*by my hand, I will pinch thy flesh full of holes with my rapier*' etc. Ganz ähnlich Nym (Henry V, II, 1, 59): '*I will scour you with my rapier*'.

Bobadil liebt gezierte Flüche oder Versicherungen: '*by Phoebus*', '*by Phaethon*', '*by this fair heaven*', '*by this ayre*' — dem entsprechend, nur noch etwas preziöser Nym: '*by welkin and her star*'. (Wiv. I, 3, 106.)

Bobadil vergleicht den korpulenten Giuliano (= Downright) mit einem «Misthaufen» ('*a dunghill of flesh*' p. 26). Einen solchen echt Marstonischen Vergleich (vgl. Engl. Stud. XXI, 41) wendet in den «Lustigen Weibern» zunächst Pistol (= Marston) mit Beziehung auf Falstaff an: '*Then did the sun on dunghill shine*' (Wiv. I, 3, 70) Nym greift die Wendung dankbar auf: '*I thank thee for that humour*'.

Nym wendet das sonst bei Shakespeare ganz unübliche Verbum *shog* an (Henry V, II, 1, 47, II, 3, 47), welches wohl nur eine mund-

artliche, schottische oder nordenglische Nebenform des üblicheren '*jog*' ist. Jonson schrieb allerdings durchaus reines Englisch; und so auch (wie es scheint) regelmäßig «jog». Aber da er schottischer Abstammung und von einer schottischen Mutter erzogen war, konnten sich schottische Provinzialismen in seiner Aussprache sehr wohl geltend machen. Vergleichen läßt sich eine Stelle aus «The Case is Altered», Akt IV, Sz. 4: '*Content, we'll be jogging*'.

Wären Jonsons Erstlingstragödien erhalten, auf die schon Francis Meres 1598 anspielte, so würden wir wahrscheinlich die Persiflage noch genauer nachweisen können.

So haben wir als Proben seines jugendlichen Tragödienstiels nur die Zusätze der «Spanischen Tragödie» z. B. (Boas, Works of Thomas Kyd p. 60):

> «Well, heauen is heauen still, And there is Nemesis and Furies, and things called whippes, And they sometimes doe meete with murderers: They doe not alwayes scape, that is some comfort. I, I, I; and then time steales on, And steales, and steales, Till violence leapes foorth like thunder, Wrapt in a ball of fire, And so doth bring confusion to them all.»

Diese im Jahre 1602 geschriebenen Sätze konnte Shakespeare natürlich noch nicht kennen, als er seinen Nym in «Merry Wives of Windsor» oder «Henry V» tragisch perorieren ließ. Aber eine ähnliche Diktion scheint Jonson schon früher seinen Tragödienhelden in den Mund gelegt zu haben; wir erkennen den lakonischen, kurzatmigen, mürrischen, finster drohenden Ton wieder in Shakespeares meisterhafter Persiflage (Henry V, II, I). Nym orakelt:

> I cannot tell: things must be as they may: men may sleep, and they may have their throats about them at that time; and some say knives have edges.

Auch Downright (Giuliano) in «Every Man in his Humour» führt eine ähnliche Sprache.

Alle die erwähnten Stilübereinstimmungen müssen im Zusammenhange erfaßt, und es muß in Betracht gezogen werden, wie klein die Rolle Nyms ist. Kennern von Ben Jonsons Jugendstil wird die ausführliche Darlegung vielleicht überflüssig erscheinen.

Der junge Ben Jonson muß durch seine Persönlichkeit, durch sein brüskes, selbstbewußtes Auftreten und durch seinen derben Stil die Polemik und Satire herausgefordert haben. In seinem «Poetaster» (1601) beklagte er sich (zum Schluß) bekanntlich, daß man ihn seit drei Jahren auf jeder Bühne angegriffen:

> . . . . but sure I am, three years
> They did provoke me with their petulant styles
> On every stage.

Der eine dieser Gegner war, wie Jonson selber Drummond erzählte, Marston (vermutlich in dem von ihm überarbeiteten «Histriomastix»).

Der andere Gegner Jonsons muß nach der bekannten Äußerung im «Return from Parnassus» Shakespeare gewesen sein.

Solche Reibereien zwischen Bühnenschriftstellern waren damals an der Tagesordnung. Schon Greene, Nash, Marlowe, Kyd hatten literarische Fehden untereinander gehabt und gelegentlich auch Shakespeare angegriffen. Die Gruppe Jonson-Marston-Dekker bildete gerade damals den Mittelpunkt der literarischen Streitigkeiten. Daß Shakespeare allein in olympischer Ruhe geschwiegen und sich an dem Bühnenstreit gar nicht beteiligt haben sollte, ist schon wegen der bekannten Stelle im «Hamlet», wo von der Konkurrenz der Kindertheater die Rede ist, kaum anzunehmen.

Auch eine gewisse Animosität Shakespeares gegenüber Ben Jonson ist erklärlich genug, Ben Jonson, der erheblich jünger war als Shakespeare, scheint schon als Anfänger ein ziemliches Selbstbewußtsein geäußert zu haben. In «Every Man in his Humour» legt er dem jüngeren Lorenzo (= Edward Knowell) einen Vortrag über die wahre Poesie in den Mund (a. a. O. p. 74), welcher zu sehr an Spensers Klage in den Tränen der Musen erinnerte, um Shakespeare sympathisch zu berühren. Der berühmte Dramatiker konnte sogar eine leise Opposition gegen seine Dichtungen heraushören.

Um dieselbe Zeit aber (spätestens 1599) wurde das anonyme Schauspiel «Histriomastix» aufgeführt, in welchem berufsmäßige Schauspieler und Schauspieldichter verspottet wurden. Shakespeare konnte die Karikatur des Schauspielers und Theaterdichters Posthaste sehr wohl auf sich selbst beziehen, wie diese Figur denn auch in neuerer Zeit so gedeutet worden ist. In Wirklichkeit wird allerdings der Dichter Anthony Munday gemeint gewesen sein (Small, Stage-Quarrel p. 173).

In demselben Stücke nun kam die Figur des gelehrten Idealdichters Chrysogonus vor, welche wohl mit Recht auf Ben Jonson bezogen wird (Small a. a. O. p. 89). Es konnte Shakespeare leicht so scheinen, als wenn eine Coterie jüngerer Dichter Ben Jonson ihm gegenüber auf den Schild erheben wollte. Da nun das alte Stück «Histriomastix» jedenfalls von Marston überarbeitet war (Small a. a. O.

p. 67), so erschienen damals Marston und Ben Jonson als gemeinschaftliche Gegner von Shakespeare und Genossen, die sich allerdings gelegentlich auch untereinander in die Haare gerieten.[1]) So sind die Karikaturen Nym und Pistol in ihrem Verhältnis zu einander wohl zu verstehen.

Immerhin mag Shakespeares Spott gar nicht so böse gemeint gewesen sein. Er dachte vielleicht, wenn er in Nym einen «Humor» nach Ben Jonsons Manier schilderte, nicht daran Ben Jonson mit Nym zu identifizieren.

Aber es war begreiflich, wenn Jonson die Karikatur übel vermerkte, besonders da er eben mit genauer Not dem Galgen entronnen war, welchen Nym für ihn zu prognostizieren schien.

Die bekannten spöttischen oder gereizten Bemerkungen, in welchen sich Ben Jonson zu Lebzeiten Shakespeares und noch nach seinem Tode über die Dichtkunst seines großen Rivalen erging, werden erst recht verständlich, wenn wir in Betracht ziehen, daß der jüngere Dichter doch einigen Grund zur Gereiztheit hatte. «His wit was in his own power, would the rule of it had been so too.» So urteilte Ben Jonson über Shakespeare noch einige Jahre nach seinem Tode.

In «Every Man out of his Humour» (Winter 1599—1600) hat Ben Jonson über Shakespeares Spott umgehend quittiert und sich nicht ungeschickt, wenn auch etwas grob, revanchiert.

Der Prolog enthält zunächst eine Belehrung über den richtigen Gebrauch des Wortes «humour» und eine Beschwerde über den Mißbrauch:

> As when some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> All his effects, his spirits, and his powers,
> In their confluctions, all to run one way,
> This may be truly said to be a humour.
> But that a rook, by wearing a pyed feather,
> The cable hatband, or the three-piled ruff,
> A yard of shoe-tye, or the Switzers knot
> On his French garters, should affect a humour!
> O, it is more than most ridiculous.

Die Anspielung auf einen phantastisch und martialisch aufgestutzten Gauner (rook) weist geradezu mit dem Finger auf den «humoristischen» Nym, der ja ebenfalls als «Gauner» («sharper») und als Korporal bezeichnet wird.

---

[1]) Der Dichterling Matheo (Matthew) in «Every Man in his Humour» ist nach dem Stil seiner Verse (V, I, 378 a. a. O. p. 73) deutlich eine Parodie auf Marston.

Auf diese Worte Aspers, in welchem der Dichter sich selbst darstellt, antwortet sein Freund Cordatus:

> He speaks pure truth; now if an ideot
> Have but an apish or fantastic strain,
> It is his humour.

Dann fährt Asper fort:

> Well, I will scourge those apes,
> And to these courteous eyes oppose a mirror,
> As large as is the stage whereon we act — — — —

Er kündigt also seine Absicht, die «Affen» zur Strafe für den Mißbrauch des Wortes «humour» zu geißeln, an. Daß unter den «Affen» nur Schauspieler gemeint sein können, geht aus dem Zusammenhange ziemlich deutlich hervor.

Eine Person nun führt auch in diesem Lustspiel das Wort «*humour*» mit Vorliebe im Munde: der reiche Farmer und Snob Sogliardo, der durchaus ein Gentleman werden und ein Wappen haben will. Sogliardo wird von einer anderen Person, dem «Jester» Carlo Buffone, (= Charles Chester?) in folgender Weise charakterisiert (Akt IV, Sz. 6):

«He is a man of fair revenue, and his estate will bear the charge well [sc. of turning a courtier].

Besides, for his other gifts of the mind, or so, why they are as nature lent him them, pure, simple, without any artificial drug or mixture of these too threadbare beggarly qualities, learning and knowledge, and therefore the more accomodate and genuine.»

Wenn man damit vergleicht, wie sich der jüngere Dichter über Shakespeares Mangel an Gelehrsamkeit und «Kunst» ausgesprochen wie der bettelarme Ben Jonson dem reichen Shakespeare gegenüber dastand, so drängt sich doch die Vermutung auf, daß hier ein satirischer Hieb auf Shakespeare beabsichtigt ist, besonders da ja auch Shakespeare aus einer Pächterfamilie stammte und damals schon Grundbesitzer geworden war. Diese Vermutung wird noch bestätigt durch den Umstand, daß Sogliardo nach langen Bemühungen endlich ein Wappen erlangt. Dieses Wappen ist der Gegenstand lang ausgedehnter Späße (Akt. III Sz. I). Die Helmzier wird gebildet von einem «Eber ohne Kopf» «rampant», und dies Sinnbild wird von Carlo Buffone so erklärt: «a swine without a head, without brain, wit, anything indeed, ramping to gentility».

Im Wappen selbst befindet sich «between two ann'lets sable, a boar's head proper».

Puntarvolo schlägt die Devise «Not without mustard» vor, die wie eine Parodie auf die Devise von Shakespeares soeben erlangtem Wappen »Non sanz droict» klingt.

Man braucht bei dem Eberkopf gar nicht einmal an Shakespeares Taverne zum Eberkopf zu denken; noch weniger mit Fleay darin ein gesuchtes Wortspiel (boar-badge = Burbadge) zu finden; es genügt an das Wortspiel boar-boor sich zu erinnern.

Daß aber in diesem Spott eine Anspielung auf Shakespeares nach vielen Bemühungen erlangtes Wappen (1599) zu sehen ist, daran ist doch wohl kaum zu zweifeln. Der ganze Scherz hätte sonst gar keine Pointe.

Shakespeare selbst hat diese Satire offenbar gar nicht sehr übel genommen, sonst wäre Ben Jonsons Lustspiel wohl nicht im Globustheater von der Truppe des Lord-Kämmerers aufgeführt worden.

Aber die Schauspieler und auch andere müssen doch von diesem kleinen Scharmützel zwischen Shakespeare und Ben Jonson Notiz genommen haben; denn im Jahre 1601 (nach der Aufführung des «Poetaster», in welchem Ben Jonson bekanntlich seinen Horaz dem Dichter Crispinus (= Marston) eine Pille verabreichen läßt), legte der anonyme Dichter des «Return from Parnassus» dem Schauspieler Kempe die bekannten Worte in den Mund:

> «Why heres our fellow Shakespeare puts them all downe, I and Ben Jonson too. O that Ben Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giuing the Poets a pill, but our fellow Shakespeare hath giuen him a purge that made him beray his credit.»

Die Biographen Shakespeares und Ben Jonsons sind bisher an der einfachen Deutung dieser kaum mißzuverstehenden Worte ängstlich vorbei gegangen, als ob diese die Wertschätzung der Dichter irgendwie beeinträchtigen könnte.

Wäre es nicht besser, offen anzuerkennen, daß auch selbst große Dichter nur Menschen mit menschlichen Schwächen sind: leicht gereizte und in der Erregung vielleicht auch ungerechte Menschen. Denken wir denn z. B. von Wordsworth, Southey, Byron oder von Tennyson und Lytton Bulwer geringer wegen ihrer literarischen Fehden?

Es ist nicht müßige Neugier, welche uns veranlaßt, solchen Fehden nachzuspüren, sondern der Wunsch, die literarischen Beziehungen zwischen Zeitgenossen möglichst vollständig kennen zu lernen, um daraus literarhistorische Schlüsse zu ziehen. In diesem Falle erkennen wir jetzt sehr deutlich, daß Shakespeare von Anfang

an den dramatischen Produktionen seines jüngeren Rivalen lebhaftes, aber nicht durchaus sympathisches Interesse entgegenbrachte. Ähnlich ging es bekanntlich Goethe gegenüber den Erstlingsdramen Schillers.

Im Elisabethanischen Zeitalter äußerte sich die Mißstimmung in derberer, wir können vielleicht auch sagen in roherer Weise. Das war zum Teil wohl in den Charakteren, hauptsächlich aber gewiss im Zeitgeschmack und in den Verhältnissen begründet.

Aber wir sehen doch schon in Shakespeares Lustspielen dieser Periode («Merry Wives of Windsor», «Much Ado about Nothing», «As You Like It», «Twelfth Night»), auch in «Julius Cäsar» und «Hamlet», wie der ältere gereifte Dichter vom jüngeren zu lernen nicht verschmäht, wie seine Art der Charakterzeichnung und der Komposition eine etwas andere wird, wie auch er den Humoren nachspürt und sie drastischer und charakteristischer darstellt.

Ben Jonson, von klassischen Vorbildern beeinflußt, ist gegenüber modernen Zeitgenossen weniger lernbegierig gewesen. Was er Shakespeare verdankt, ist zumeist längst bekannt (vgl. z. B. Köppel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, p. 2—12). Vielleicht hat die Polemik und der bewußte Gegensatz gegen Shakespeares Kunst ihm die Fähigkeit, Shakespeares Größe anzuerkennen, geschmälert. Daß er schließlich doch zu einer ehrlichen und sogar begeisterten Anerkennung gelangte, ehrt ihn noch mehr als Shakespeare.

Schon im Jahre 1601 wird die Fehde zwischen den beiden Dichtern vollständig beigelegt gewesen sein. Denn die sympathische Figur des Virgil im «Poetaster» ist doch wohl auf keinen andern als auf Shakespeare zu deuten.

Breslau. G. Sarrazin.

Shakespeares «Hamlet» und Ben Jonsons Lustspiel «The Case is Altered».

Obwohl literarische Beziehungen zwischen Shakespeare und Ben Jonsons schon vielfach die Aufmerksamkeit der Forscher in Anspruch genommen haben, scheint doch bisher der Umstand wenig beachtet zu sein, daß der große Dramatiker gerade in seinen reifsten Dichtungen sich zuweilen an den Stil seines jüngeren Rivalen anlehnt.

In Ben Jonsons Erstlingslustspiel, welches spätestens 1599 bekannt geworden ist (da Nash im «Lenten Stuff» 1599 darauf anspielt),

kommt eine Stelle vor, die merkwürdig an eine Rede Hamlets erinnert, was, soviel ich sehe, weder in den Hamlet-Kommentaren, noch in Giffords Jonson-Kommentar beachtet worden ist.

Dort sagt (Akt 1, Sz. 2; Gifford-Cunningham II. p. 521) «Lord» Paulo Ferneze zu seinem Freunde Angelo:

> Dear Angelo, you are not every man,
> But one whom my *election* hath designed
> As the true proper object of my *soul*.
> I urge not this to insinuate my desert,
> Or supple your tried temper with soft phrases;
> True friendship loathes such oily compliment:
> But from the abundance of that love that flows
> Through all my spirits is my speech enforced.

Hamlet aber sagt zu Horatio (Hamlet III, 2, 62):

> Nay, do not think I flatter — — — —
> Since my dear *soul* was mistress of her choice
> And could of men distinguish, her *election*
> Hath seal'd thee for herself.

Die Ähnlichkeit dieser preziösen Ausdrucksweise dürfte kaum zufällig sein. Wahrscheinlich liegt also in Shakespeares Hamlet (etwa 1601) eine, wohl unbewußte Reminiszenz vor.

Vergleichen läßt sich noch:

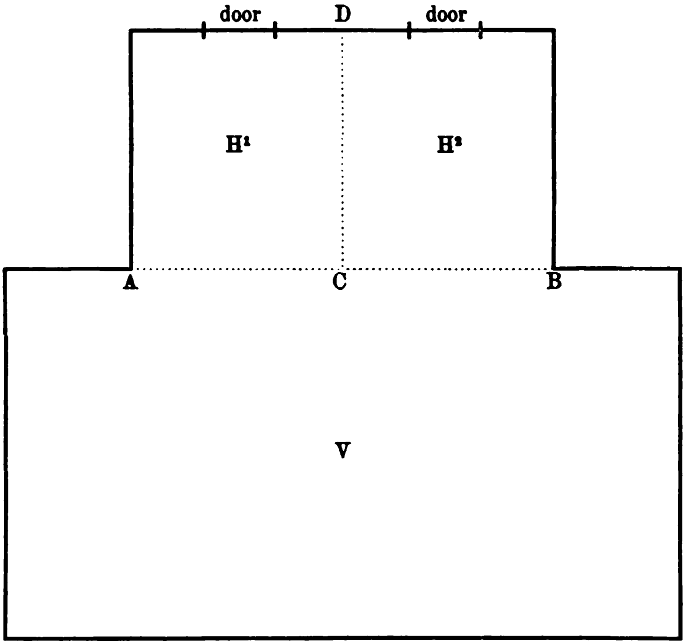
Case is Altered V, 3 (a. a. O. II, 551): «thy *tongue* — — — Like the rude *clapper* of a crazed *bell*
Much Ado about Nothing III, 2, 3: he hath a heart as sound as a *bell* and his *tongue* is the *clapper*«.

Breslau. G. Sarrazin.

Zur Bühne Shakespeares.

Die Arbeit Dr. Brodmeiers über die Shakespeare-Bühne (Weimar, 1904) veranlaßt mich, hier einmal kurz eine Unterlassungssünde zur Sprache zu bringen, deren wir uns m. W. alle schuldig gemacht haben. Wir teilen die Unterbühne in Vorder- (V) und Hinterbühne (H) und haben ganz vergessen — nach berühmtem Muster! —, daß, wenn die *curtains* A—B geschlossen sind, unsere Vorderbühne keinen Zugang mehr hat! Um einen solchen zu gewinnen, sind wir m. E. gezwungen, uns die Hinterbühne zweiteilig zu denken: die Linie DC bedeutet eine wegnehmbare Bretterwand oder besser einen Vor-

hang, der, wenn die Dispositionen des Stückes eine Teilung von H nicht forderten, nicht in Funktion gesetzt wurde.[1])



Sollte dagegen H und V gleichzeitig gebraucht werden und zwar so, daß neu auftretende Personen von einem der Tore aus auf V gelangen mußten, so wurde DC eingeschoben; H^1 bildete in diesem Falle z. B. das study, H^2 dagegen den Weg, den der Schauspieler vom Tore bis zu V zurückzulegen hatte; AC bildete dann allein den oder die *curtains* etc; CB war natürlich offen.

Eine Bestätigung der vorgetragenen Ansicht glaube ich in *The Life and Death of Thomas Lord Cromwell* III, 2 gefunden zu haben (ed. Moltke in *Doubtf. Plays of W. Shakesp.*, Leipzig, Tauchnitz pp. 101 ff.):

---

[1]) Dieser Vorhang CD wäre m. E. sehr passend *traverse* genannt worden. Bisher wurde, soviel ich weiß, allgemein angenommen, der *traverse* habe die Richtung der Linie AB gehabt und sich im Hintergrunde von H befunden. Die Bezeichnung *traverse* gilt auch für den ganzen Raum; dieser muß aber viel größer gewesen sein, als wir nach der oben erwähnten Theorie annehmen könnten, da in Webster's *White Devil* (ed. Dyce, p. 45) fünf Personen Platz haben, einen Leichnam im «traverse» zu schmücken.

Hier sagt Bedford zu Hodge *now go, and sit down in the study,* und gleich darauf sagt ihm Cromwell dringlicher *go take thy place, Hodge, I will call them in.* Bedford selbst und Cromwell sind auf der Vorderbühne; Hodge, nachdem er ihnen gehorcht hat, in H^1. Sobald er sich dort befindet *Enter the Governor and other States etc.*, d. h. die Personen, von denen Cromwell gerade gesagt hat: *I will call them in.* Die Szene geht dann ihren Gang, bis zum *Exit* von Cromwell, Bedford usw. Im selben Augenblick sagt dann der Governor: *Go draw the curtains* (AC), *let us see the earl* (d. h. Hodge). Die erwähnten *Enter* und *Exit* können nur durch H^2 stattgefunden haben, da die betreffenden Personen sonst direkt auf Hodge hätten stoßen müssen.

Dieselbe Disposition der Bühne werden wir für Faustus Szene XI (ed. Breymann, pp. 144 ff.) annehmen müssen, obwohl die Bühnenweisungen nicht überall gegeben sind: der Horsecourser stürzt durch H^2 auf die Vorderbühne, wo ihn Mephostophilis abfängt (ll. 1195), während Faustus *in his chaire* in H^1 schläft. Die etwas geöffneten Vorhänge (AC) repräsentieren für den Horsecourser die in 1203 genannten *glasse-windowes*, durch die er (l. 1207) den schlafenden Faustus sehen kann.

Louvain. W. Bang.

Nochmals zur Bühne Shakespeares.

Herr Professor Bang fordert mich freundlichst auf zu der von ihm angeregten Frage des «Sagittal-Vorhangs» — wenn mir dieser aus der Anatomie übernommmene Ausdruck erlaubt ist — hier das Wort zu ergreifen.

Ich glaube allerdings mit den von mir angenommenen Bühnenverhältnissen, wie sie die Dissertation Dr. Brodmeiers darlegt, in den beiden in der vorstehenden Mitteilung angeführten Fällen auszukommen. Unsere Unterlassungssünde ist doch nicht das, was sie scheint. In dem pseudo-shakespearischen Drama «The Life and Death of Thomas Lord Cromwell» spielt die erste Szene des dritten Aktes auf der Vorderbühne, die «*the principal bridge at Florence*», den Ponte Vecchio, vorstellt. Dann öffnet sich der Vorhang (S. 98 bei Moltke), und die zweite Szene geht auf der Hinterbühne vor sich, die der Zuschauer als ein Zimmer in einem Bologneser Gasthaus ansehen soll. Der Graf von Bedford und der Wirt sind anwesend.

Ein Diener kommt durch die Tür links[1]) (S. 99), meldet die Ankunft eines Napolitaners und geht durch dieselbe Tür wieder ab, um den als Napolitaner verkleideten Cromwell mit seinem Diener Hodge einzulassen — natürlich auch durch Tür links, die als Hauseingang gedacht ist. Cromwell wünscht mit Bedford allein zu sprechen, daher geht der Wirt ab (Tür links). Hodge soll mit dem Grafen die Kleider tauschen: zu dem Zweck begeben sich beide in ein anstoßendes Zimmer durch die Tür rechts (S. 100) und kommen auf demselben Wege zurück (S. 101). Dann sagt Bedford: « *Yes, Hodge: now go, and sit down in the study* —»: und als Cromwell ihn noch mahnt «*Go take thy place, Hodge*», geht der falsche Graf durch die Tür rechts hinauf auf die Oberbühne, die — entweder ganz, oder in ihrem Mittelfenster — durch einen Fenstervorhang verhüllt, das Studierzimmer Bedfords vorstellt. Darauf treten durch die Tür links der Gouverneur und die Behörden von Bologna ein. Cromwell übergibt ihnen die Gewalt über den, hinter dem Fenstervorhang verborgenen, Pseudo-Grafen und geht mit Bedford durch die Tür links ab. Dann befiehlt der Gouverneur einem Angestellten die Vorhänge von dem Fenster der Oberbühne aufzuziehen, was jedenfalls von unten geschehen konnte: «*Go draw the curtains, let us see the earl*» (S. 102). Da sehen sie Hodge sitzend und einen Brief überlesend. Hodge sitzt auf der Oberbühne, liest dort laut und singt ein Lied, während ihn der auf der Hinterbühne stehende Gouverneur beobachtet und später anredet. Sie sprechen miteinander, Hodge oben, der Gouverneur unten, bis ein Bote durch die Tür links eintritt und den Betrug aufklärt. Während der Rede des Boten verläßt Hodge sein «Studierzimmer», die Oberbühne, betritt durch die Tür rechts die Hinterbühne und spricht hier die letzten spöttischen Worte (S. 103). Dann geht er mit dem Boten ab durch die ins Freie führende Tür links. Es folgt noch ein Schlußwort des Gouverneurs, dann fällt der Vorhang und der Schauspieler, der den Chorus vertritt kommt auf die Vorderbühne heraus. So scheint mir alles ohne Rest aufzugehen. Die einzige Bewegung, die nicht durch Text oder Bühnenanweisung direkt vorgeschrieben ist, ist das Herabkommen Hodges bei seinem letzten Auftreten. Aber eine Schwierigkeit kann dies auch nicht bilden, da der Schauspieler ja 15 Verse Zeit dazu hat.

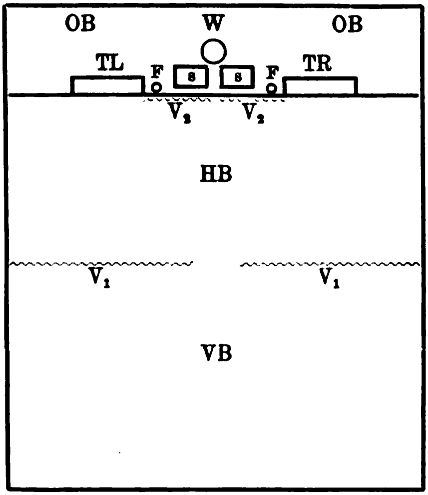
---

[1]) Ebensogut kann man natürlich hier und im folgenden statt links rechts und statt rechts links annehmen.

Ich möchte nicht verschweigen, daß noch eine andere Lösung möglich ist, nämlich durch Hereinziehung des vierten Bühnenfeldes. Dann wäre die Tür rechts, durch einen Vorhang verhängt, als Eingang in das «*Study*» zu denken. Dort kann ja das Umkleiden auch ganz gut vor sich gegangen sein: Hodge wäre eben in diesem Falle nur herausgekommen, um sich seinem Herrn in der neuen Würde zu präsentieren.

Bei der ersten Annahme haben wir die Situation von Heinrich VIII., 5, 2 (Brodmeier p. 25), bei der zweiten die der Schlußszene des Wintermärchens (ibd. p. 68) vor uns.

Um alle Unklarheit zu beseitigen, gebe ich hier noch ein Scenarium.



VB Vorderbühne.
HB Hinterbühne.
OB Oberbühne.
V_1 Hauptvorhang.
V_2 Fenstervorhang.
FF Mittelfenster in OB.
W Treppe.
TL Tür ins Freie.
TR Tür ins Haus.
SS Tisch und Stuhl für Hodge.

Bei der Stelle aus Marlowes Faustus, die Bang ebenfalls als Beweis anführt, liegen die Verhältnisse viel einfacher. Der eine Teil der Bühne ist als Fausts Haus (oder dessen Vorplatz) gedacht. Dort steht ein Stuhl, auf dem Faust sich schlafend stellt. Der Roßtäuscher bemerkt ihn nicht gleich, aber ein Vorhang ist deswegen nicht vonnöten. Die *glasse-windowes*, die der betrogene Roßkamm Faust um die Ohren schlagen will, halte ich aber mit Wagner, gegen Ward und Bang, für nichts anderes als die Brille des gelehrten Doktors.

Jena. Wolfgang Keller.

Elizabethan Popular Books and Ballads noticed by E. D., a Puritan, in 1572.

Dr. Furnivall, in his edition of «Laneham's Letter», p. XIV, refers to a rather important list of books and tales, which he reproduced from the «Bibliographical Account» by J. P. Collier, the great forger, whose statements should *never* be accepted without verification.

The passage in which this list occurs deserves to be reprinted in full, in order that we should not be reduced to the necessity of referring to a doubtful authority, and of quoting at second hand.

The list «is nearly as singular and interesting an enumeration as that of Capt. Cox's library in Laneham's Letter from Kenilworth, printed three years later, although the former has never been noticed, on account of the rarity of E. D.'s strange little volume».

Perhaps E. D.'s mention of the «tales of Robin Goodfellow» is as important as any. E. D. seems to imply that they even existed in print at this early date.

The title of the book is as follows: «A briefe and necessary Instruction, Verye needefull to bee knowen of all Housholders, Whereby they maye the better teach and instruct their Families in such points of Christian Religion as is most meete. Not onely of them throughly to be understood, but also requisite to be learned by hart of all suche as shall be admitted unto the Lordes Supper. 1572».

The Preface, which fills about half of the little octave volume, is signed: «From my Chamber. the 22. of Aprill 1572. Thyne in the Lord. E. D.»

Only the first three pages of this Preface concern us here:

To the Christian Reader.

It shall not be necessary for me (most loving brethren) to shewe anye causes for mine own excuse why I have attempted the setting forth of this little *Catechisme*, as though I had rashly adventured above that was meete, to set forth any thing to be so common by my private advise. Or as though I had presumed above mine abilitye to become so general a teacher, having my self so meane understanding. For in these daies in which there is so great licentiousnes of printyng bookes, as in deede it maketh us all the worse, who can blame it that hath any taste or saver of goodnes, be it never so simple, if it had no other fruite, yet this is great and plentyfull, that in reading it we shoulde keepe our eyes from much godles and childish vanitie, that hath now blotted so many papers. We see it all, and we mourne for griefe, so many as in spirite and truth do love the Lord. What multitude of bookes, full of synne and abominations, have nowe

filled the world? Nothing so childish, nothing so vaine, nothing so wanton, nothing so ydle, which is not both boldly printed, and plausibly taken. So that herein we have fulfilled the wickednes of our forefathers, and overtaken them in theyr syns. They had their spiritual enchauntmentes, in which they were bewytched, ***Bevis*** of Hampton, ***Guy*** of Warwike, ***Arthur*** of the round table, ***Huon*** of Burdeaux, ***Oliver*** of the Castle, the foure sonnes of ***Amond***, and a great many other of such childish follye. And yet more vanitie then these, the witles devices of ***Gargantua***, ***Howleglas***, ***Esop***, ***Robyn Hoode***, ***Adam Bel***, Frier ***Rushe***, the Fooles of ***Gotham***, and a thousand such other. And yet of all the residue the most dronken imaginations, with which they so defiled their Festival and high holydaies, their ***Legendawry***, their Saintes lyves, their tales of ***Robyn Goodfellow***, and of manye other Spirites, which Satan had made, Hell had printed ***(N. B.)***, and were warranted unto sale under the Popes priviledge, to kindle in mens hartes the sparkes of superstition, that at last it might flame out into the fire of Purgatorie. These were in the former daies the subtile sleightes of Satan to occupye Christian wyts in Heathen fansies. And we as men that can not learne wisedom by anye examples to keepe our selves from harme, but as though the wickednes of our forefathers were not yet full, we wyll make up their measure, and set up shrines to the woord of God, and the wrytinges of all hys Saintes, which our forefathers had cast out of all honor, that their own dreames and illusions might be had in price. To thys purpose I trow we have multiplied for our selves so many new delightes that we might iustefy the idolatrous superstition of the elder world. To this purpose we have printed us many bawdy songes (I am lothe to use such a lothsome woord, save that it is not fyt inough for so vile endevours), to this purpose we have gotten our Songes and Sonets, our Pallaces of pleasure, our unchaste Fables and Tragedies, and such lyke Sorceries, moe then any man may recken. Yea some have ben so impudent, as new borne ***Moabites***, which wallow in their own vomit, and have not bene a shamed to entitle their bookes, The Court of ***Venus***, The Castle of Love, and manye such other as shameless as these. O that there were among us some zealous ***Ephesians*** (Act. 19. 29), that bookes of so great vanity might be burned up etc. etc.

Cape Town. H. R. D. Anders.

Englische Komödianten in Frankfurt a. M.

Der englische Reisende Fynes Moryson (1566—1630) besuchte zu Ende des Sommers 1592 auf dem Wege von Heidelberg nach Hamburg auch Frankfurt und sah dort englische Komödianten spielen. Er legte seine Reiseeindrücke in umfänglichen Aufzeichnungen nieder, die zum Teil 1617 gedruckt wurden, zum Teil aber erst im letzten Jahre durch Charles Hughes unter dem Titel «Shakespeare's Europe» (vgl. Bücherschau). Hier ist auf S. 304 zu lesen:

«Germany hath some fewe wandring Comeydians, more deserving pitty then prayse, for the serious parts are dully penned, and

worse acted, and the mirth they make is ridiculous, and nothing lesse then witty (as I formerly have shewed). So as I remember that when some of our cast dispised Stage players came out of England into Germany, and played at Franckford in the tyme of the Mart, having nether a Complete number of Actours, nor any good Apparell, nor any ornament of the Stage, yet the Germans, not understanding a worde they sayde, both men and wemen, flocked wonderfully to see theire gesture and Action, rather then heare them, speaking English which they understoode not, and pronowncing peeces and Patches of English playes, which my selfe and some English men there present could not heare without great wearysomenes. Yea my selfe Comming from Franckford in the Company of some cheefe marchants Dutch and Flemish, heard them often bragg of the good markett they had made, only Condoling that they had not the leasure to heare the English players.»

Wir wissen, daß die englische Truppe, die Moryson bei der Herbstmesse 1592 in Frankfurt sah, die des Robert Brown war (Creizenach, Engl. Kom. S. V; E. Herz, Engl. Schauspieler zur Zeit Shakespeares in Deutschland, S. 10). Merkwürdig ist die Angabe über eine Potpourri-Auswahl von Szenen. Einen Rückschluß auf die reichen Kostüme und die Dekoration englischer Theater erlaubt die Bemerkung, in Frankfurt sei ohne «ornament of the Stage» gespielt worden.

Berlin. A. Brandl.

Shakespeare on the Continent.

I omitted in my article on Shakespeare (Engl. Lit. II, 154ff.) one of the strongest indications of Shakespeare's having travelled on the continent. In the «Two Gentlemen of Verona» IV, 1, 33 the outlaw asks Valentine:

> Have you the tongues?

Valentine replies:

> My youthful travel therein made me happy,
> Or else I often had been miserable.

I cannot believe that Shakespeare would have written this, if he had not travelled before 1591, and had practical experience of the importance of «the tongues».

London. R. Garnett.

„The still-vexed Bermoothes" in „The Tempest"

are illustrated by a passage from Wyatt's «Voyage of Sir Robert Dudley», Leicester's natural son and explorer of Guiana (1594):

«Soe sailinge alonge by the coste of Virginia wee came by the XI[th] of Aprill, beinge Friday, soe fare to the northwarde that we fell in with the hight of the Bermudes, a climate so far differinge from the nature of all others from under the which wee had allreadie passed that wee might then thinke ourselves most happie when wee weare most farthest from it. For had I as many tounges as hath my head heares, and everie one the use of the pens of readie writers, yeat might I com to short of the true description of the extremitie of this outragious weather which this place continuallie affords without anie intermission of times. For often before wee have had dangerous gustes, and they not so sodenlie hapninge but so sodenlie vanishinge; but thease (were) ever ordinarie and theire daingers still extrordinarie, theire dreedfull flashinge of lightninge, the horrible claps of thunder, the monstrous raginge of the swellinge seas forced up into the ayre by the outragious windes, all togeather conspiringe in a moment our destruction and breathinge owt, as it wear, in one breath the verie last blast of our confusion, we that — this beinge a generall actioma of all seafaringe men delivered for a veritie, both of our English and the Spanish, French and Portingall, that hell is noe hell in comparison of this, or that this itselfe is hell without anie comparison — all this togeather did beliken greater greife to us than can he spoken.»

Robert Dudley's Voyage to the West Indies, narrated by Captain Wyatt (Hakluyt Society' edition, 1899, pp. 52, 53).

R. Garnett.

Zu Shakespeares Sonetten 153 und 154.

Anschließend an W. Hertzbergs Ausführungen im Jahrg. 1878, Bd. XIII, des Jahrbuches, wonach Shakespeare aller Wahrscheinlichkeit nach den Stoff zu seinen Sonetten 153 und 154 aus der «Palatinischen Anthologie» und zwar einem Epigramm des Byzantiners Marianus geschöpft haben dürfte, sei im folgenden eine interessante Parallelbehandlung des gleichen Themas in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts mitgeteilt.

Das Gedicht, das die Entstehung der heißen Quellen von Baden bei Wien erzählt, findet sich in dem 1879 neugedruckten «Anhang»

der durch Zinkgref herausgebenen Gedichte von Opitz («Auserlesene Gedichte deutscher Poeten, gesammelt von J. W. Zinkgref, 1624». Halle, Niemayer, 1879, S. 17—18.)

Der Verfasser dieses Liedchens, den Zinkgref nicht kannte und daher mit «Anonymus» bezeichnete, ist nach J. Hurch, Zeitschr. f. d. Altert. 36, S. 67f., Christoph von Schallenberg (1561—1597), wie aus einer in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrten Handschriftensammlung hervorgeht, in welcher das Gedicht den Titel trägt «Warumb das Wasser zu Paden warmb sey». Max von Waldberg fand dasselbe Gedicht mit kleinen Abweichungen in dem nach dem Schlosse Jaufen in Tirol benannten «Jaufener Liederbuch» wieder, einem aus dem Jahre 1600 stammenden und den Namen Hans Jakob von Neuhauss tragenden Manuskriptbande (her. v. Waldberg, Heidelberg 1893, S. 15. Vgl. dess. Verf. Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, S. 20f.). Zuletzt erscheint es bei Zinkgref mit unbekanntem Autor nachgedruckt.

Lobgesang von dem Warmen Bad in Oesterreich.

Ein Fräwlin hoch von Nahmen
Zu sagen ihr mich bat,
Woher die Hitz und Flammen
Zu Baden kem ins Bad,
Dieweil all andre Flüsse
Sonst von Natur sein Kalt,
Fragt sie mich, ob ich wisse,
Wie diess hett ein gestalt?

Es ist zwar weit der Grunde,
Natur ist reich im Reich;
Doch Venus nirgent funde
Ein Landt wie Oestereich.
In Wiener Kreiss sie kame,
Cupido kam mit ihr,
Bald ein Spazierweg nahme
In diese gegent hier.

Daselbst bei einem Bronnen
Mit ihme sie sich setzt,
Ermüdet von der Sonnen,
Des Wassers sich ergetzt.
Da kam sie an ein Schlaffen,
Ihr Sohn legt neben sich
Sein Fackel, Pfeil und Waffen,
Schlieff unvorsichtiglich.

Ein Jungfräwlin dort nahe,
Wartent auf ihren Buel,
Schleicht hin, die beide sahe,
Schlaffend beim Bronnen küel,
Die Pfeil und Fackel kennet,
Sprach: Ach das ist der Gott,
Der mein Hertz also brennet,
Ich will ihm thun ein Spott.

Mit Listen sie erwüschet
Die Fackel Flammen hell,
Stiess under sich, dass zischet,
Tief in den Bronnen quell,
Gleich ist entzündet worden
Durch unauslöschlich Flamm
Das Wasser diser orten,
So Baden hat den Nahm.

Amor wischt uff im Schrecken,
Nach seiner Fackel sah,
Im Bronnen fand ers stecken,
Zog sie herauss, und sprach:
Rechen will ich die thaten,
Soll sicher sein niemandt:
Wer sich darin wil baden,
Soll fühlen meinen Brandt.

Daher hat dise Tugendt
Und Kraft diss Badt erlangt,
Das Alter und die Jugendt
Es sterket unverlangt,
Offt manches matte Hertze
Erquickt diss Warme Badt,
Offt manch geheimer Schmertze
Darinnen findet Raht.

Zu Baden kan man frischen
Die Aeuglein trefflich wohl,
Amor sich thut drein mischen,
Hat auch sein Mauth und Zoll,
Ein irrdisch Paradeise
Ist dieser Brunnenquell,
Erquickt lieblicher weise
Leib, Leben, Muth und Seel.

Anonymus.

Ich besitze noch eine in weit derberer, jedoch konziserer Form gehaltene Variante dieses Gedichts, deren Herkunft aber — da sie bloß aus einer alten Handschrift seitens Dr. Rolletts in Baden kopiert und mir freundlichst überlassen wurde — nicht mehr nachzuweisen ist.

Wien. Paul Tausig.

Zum Jahrbuch Band XXXVIII.

(Every Man in his Humour, Quarto, 1601.)

Bei einem Aufenthalt in London im letzten Sommer verglich ich meinen Abdruck der Quartoversion von Ben Jonson's «Every Man in his Humour» mit dem Original. Die folgenden Fehler habe ich dabei gefunden:

S. 3. Bühnenanweisung: *Enter Lorenzo di Pazzi Senior, Musco.*
„ Die ersten Zeilen des Stückes sind folgendermaßen abzuteilen:

NOw trust me, here's a goodly day toward.
Musco, call vp my sonne *Lorenzo* : bid him rise :

Die Fußnoten auf Seite 25 u. 36 sind zu streichen.

S. 53. Bühnenanweisung: *Enter Babadillo, Lorenzo iu. Matheo, Stephano.*

S. 81. 4. Z. v. u. «This Comoedie was first | Acted, in the yeere | 1598. | By the then L. Chamberlayne | his Seruants. | The principall Comœdians were. | [Aufzählung der Namen.] With the allowance of the Master of *Revells.*»

Frankfurt a. O. Carl Grabau.

Bücherschau.

English Literature, an Illustrated Record in four Volumes. Vol. II from the Age of Henry VIII to the Age of Milton, by Richard Garnett and Edward Gosse. London, Heinemann 1903. XIV, 389 p. (16 s. net.)

Das unmittelbarste Interesse an diesem prächtig ausgestatteten und reich illustrierten Buch haben für uns die zwei Kapitel über Shakespeare (p. 191—256), die den Schluß und den Höhepunkt von R. Garnetts Arbeit enthalten. Nach zwei Richtungen sind sie lesenswert. Einerseits wegen mancher feinen Geschmacksurteile; z. B. wenn er die Shakespearischen Frauen beschreibt als «divine creatures, in which, without having encountered them elsewhere, we devoutly believe, because their perfection in no way oversteps the modesty of nature. Each has her own sphere, in which she is perfect; from another point of view it might be otherwise, but this is never allowed.» Die Gruppe ist so klar umschrieben, daß man sich sofort fragt, wo sie bereits vor Shakespeare vorkommt. Die antiken Dramenheldinnen sind von vornherein idealer gestimmt als Julia, Ophelia, Desdemona, oder frevelhaft. Die mittelalterlichen Spiele kennen nur Heilige und Courtisanen. Die humanistischen Dramenschreiber schwanken zwischen unheroischen Bürgersfrauen der Wirklichkeit und überheroischen Phantasiefiguren antikisierender Art. Die romantische Frau mit ihrem bescheidenen Naturadel scheint sich in Gestalten wie Lylys Campaspe und Marlowes Zenokrate anzukünden, die aus spätgriechischen Prosagattungen stammen (Plutarch, Roman). Hiezu gesellte sich bei Shakespeare von vornherein, nämlich bei Julia, der Ton der italienischen Novelle und etwas von der Chaucerischen Cressida. Sicher sind es nicht Töchter irdischer, sondern literarischer Eltern. Doch genug der Abschweifung. — Die zweite Seite, nach der die Kapitel Garnetts Beachtung verdienen, ist die biographische. Mancher neue, einschneidende Gedanke wird hier zur Diskussion gestellt. Die wichtigsten will ich der Reihe nach hervorheben.

Aus der guten Kenntnis der Adelsgesellschaft, die sich schon in den ersten Lustspielen Shakespeares zeigt, schließt Garnett, daß er sich vorher schon geraume Zeit in solchen Kreisen bewegt habe. Er denkt sich hiebei Leicester, den Besitzer des Stratford nahen Kenilworth, als seinen Patron und

bringt mögliche Reisen Shakespeares nach dem Kontinent mit einer Expedition Leicesters im Dezember 1585 in Zusammenhang, «beispielmäßig». Shakespeare hätte demnach kurz nach der Geburt seiner Zwillinge die Heimat verlassen, um erst 1596 zurückzukehren, als sein Söhnchen starb und er seinem Vater ernstlich helfen konnte. Dramen zu schreiben habe er erst kurz vor 1592 begonnen, weil ihn Greene in diesem Jahre noch «an upstart crow» nennt. Die Wahrscheinlichkeit der Wilderergeschichte wird nicht bestritten, aus der späten Satire auf die Lucys in den «Merry Wives» (1598—99) aber gefolgert, daß Shakespeare, seit 1597 Besitzer von New Place, inzwischen eine neue Beleidigung von dieser alten Adelsfamilie erfahren haben möge. Die Rückkehr des einstigen Tunichtgut nach elf Jahren als wohlhabender Mann, Retter des Vaters und großer Förderer all der Seinen, wird dem Leser zu romanhafter Selbstausmalung überlassen.

«Venus and Adonis» wird nach Lodges «Glaucus and Scilla» (1589) gesetzt, wegen Entlehnungen, aber von «Lucrece» möglichst weit abgerückt, wegen der Verschiedenheit des Stils. Es kann leicht «the first heir of his invention» überhaupt gewesen sein, älter als jedes seiner Dramen.

«König Johann» wird auf den Schreck bezogen, der die Engländer 1595 befiel, als die Spanier in Cornwall landeten. «Falconbridge is the ideal John Bull». Shakespeares Auslassung einer antipäpstlichen Szene aus der Vorlage ist, «if his good taste is not sufficient reason», auch aus kluger Rücksicht auf seinen Patron Southampton zu erklären, der damals Katholik war.

Am bedeutsamsten sind Garnetts Ausführungen über die Sonette. Gegen Sidney Lee wird klar gezeigt, daß W. (William ?) H., wie der erste Verleger den «begetter» der Sonette nennt, als den durch die Sonette zu verewigenden Mann, unmöglich der kleine Buchhändleragent William Hall sein konnte, sondern nur der in den Sonetten verherrlichte adlige Freund des Dichters. Einen Pair des Reiches mit solchen einfachen Anfangsbuchstaben literarisch anzudeuten, war kein «starchamber case», wie Lee meinte; «if concealment was desired, such additional disguise would be natural». Wenn man sieht, wie der Dichter von der Befreiung des Freundes durch den Tod der Elisabeth («The mortal moon hath her eclipse endured») spricht, ist es fast unmöglich, an andere Männer zu denken, als an Southampton oder Pembroke. Das angezogene Sonett stimmt sogar zum Sterbemonat der Elisabeth: »drops of this most balmy time» deutet auf Frühling, und Elisabeth verschied am 24. März. Am 10. April kam Southampton aus dem Tower los, und um dieselbe Zeit eilte Pembroke an den Hof Jakobs. Vor die Wahl zwischen die beiden Grafen gestellt, ist Garnett nicht durchaus gegen Southampton, aber entschieden viel mehr für Pembroke. Von Southampton wissen wir nur aus dem Jahre 1590, daß man ihn zur Vermählung drängte, und das ist ein viel zu früher Termin für die Entstehung der Sonette; nach 1594 aber war wegen seiner Liebschaft mit Elisabeth Vernon kein Platz mehr für «procreation-sonnets». Die Formalität der Adonis-Widmung von 1593 spricht gegen die Existenz von Freundschaftssonetten an ihn zu dieser Zeit. Da das 55. Sonett auf eine Stelle in Meres «Palladis Tamia», 1598, anspielt, und der Dichter im 104. Sonett sagt, er habe den Freund zum erstenmal vor drei Jahren gesehen, ist die Chronologie nicht zugunsten Southamptons, wohl aber für Pembroke, den man 1597 zur Heirat drängte. Alles stimmt dazu,

daß Shakespeare seinen Freund damals kennen lernte, namentlich die Angaben der Sonette über eine dreimalige Trennung vom Freunde. Den Vers «art made tongue-tied by authority» im 66. Sonett bezieht Garnett auf Preßverfolgungen: 1597 wurde Nash wegen politischer Anspielungen eingesperrt, und Shakespeares «Richard II» mußte ohne die Abdankungsszene erscheinen; 1599 ließ der Erzbischof Marlowes Übersetzung der «Amores» Ovids und Marstons «Pygmalion» verbrennen. Die Sonettperiode fällt demnach zwischen die Jahre 1597 und 1603 und damals konnte man zwar noch Pembroke, aber nicht mehr Southampton als «sweet boy» bezeichnen. Garnett räumt ein, daß Shakespeare nicht in persönlichem Verkehr mit Pembroke zu verweisen ist und daß Pembroke nicht für so hübsch galt wie Southampton, betrachtet aber diese Einwendungen als subjektiv. Die ganze Sonettgruppe, über die dunkle Dame bezieht er auf irgend ein fragliches Erlebnis Shakespeares vor 1599, in welchem Jahre zwei dieser Sonette zuerst veröffentlicht wurden. Er tritt also für die Pembroke-Theorie ein, aber nicht für die Mary-Fitton-Hypothese.

Für die letzten Londoner Jahre zieht Garnett die Mitteilung des Stratforder Vicars John Ward (1661—63) stark in Betracht, wonach Shakespeare das Theater regelmäßig mit zwei Stücken jährlich versorgte. Die Entstehungszeit der letzten Dramen wird mit einiger Rücksicht darauf bemessen, eine gewisse Flüchtigkeit in ihrer Technik auf den Lieferungszwang zurückgeführt. Sehr weitgehend scheint es mir dabei, Teile von «Macbeth» und «Cymbeline» für unecht zu erklären; freilich ist für Garnett zu sagen, daß, wenn man einmal nach englischer Kritikerart von der Autorität der ersten Folio abweicht, der Unechtheitsvermutungen kein Ende und keine Grenze mehr ist (vgl. Sh.-Jahrb. XXXVI, S. 303f.).

Schließlich sei noch auf eine Bemerkung über die Quelle zum «Sturm» hingewiesen. Anders hat in «Shakespeares Belesenheit» S. 75 einen Aufsatz Dorers im Mag. f. Lit. d. In- und Auslands vom 31. Januar 1885 zitiert, wonach eine Geschichte ganz nach Art der Sturm-Fabel in der spanischen Sammlung «Las Noches de Invierno» von Antonio des Eslava erzählt wird. Die erste Ausgabe der Noches ist von 1609; Garnett hat aber in Antonios «Bibliotheca Hispanica Nova» noch eine zweite, datiert Brüssel 1610, gefunden. Ich darf beifügen, daß er von diesem Quellennachweis überzeugt ist und auch den Titel «Wintermärchen» aus den Noches herleitet, während Anders, der immer lieber zu kritisch als zu gläubig ist, die Entdeckung bezweifelte.

Vorher behandelt Garnett in vier Kapiteln die Vorgänger Shakespeares in Prosa, Epik-Lyrik und Drama. Überall hebt er markante Persönlichkeiten heraus und erprobt an ihnen seine Darstellungskunst. Unter dem Bildschmuck, der u. a. die Grabesbüste Shakespeares von drei Seiten zeigt und für die alten Bühnenverhältnisse sehr belehrend ist, fiel mir besonders ein Bild von New Place aus Whelers «Stratford» 1806 auf; es gibt die deutlichste Vorstellung vom äußeren Ansehen, in dem Shakespeare seit 1597 in seiner Heimatstadt lebte.

Berlin. A. Brandl.

Thomas Seccombe and J. W. Allen, The Age of Shakespeare (1579—1631). Vol. I. Poetry and Prose. With an Introduction by Professor Hales. Vol. II. The Drama. London, George Bell and Sons. 1903. (3/6 ea.)

Von den vortrefflichen und nützlichen kleinen Handbüchern der englischen Literaturgeschichte, die wir Professor Hales verdanken, sind nunmehr die voraussichtlich letzten erschienen. Während sonst überall — selbst beim «Age of Wordsworth» und beim «Age of Tennyson» — der Inhalt in ein Bändchen zusammengepreßt werden konnte, ließ beim Zeitalter Shakespeares der überreiche Stoff dies nicht zu. Notgedrungen mußten die beiden Bearbeiter sich entschließen, das Drama in einem besonderen Bändchen zu behandeln, was freilich den Nachteil mit sich brachte, daß die literarische Produktion mancher Dichter auseinander gerissen wurde und in der Biographie und Kritik Wiederholungen und kleine Unebenheiten sich einstellten.

Das erste Bändchen, welches hauptsächlich von Seccombe verfaßt ist, macht durch frische und lebendige Darstellung im ganzen einen günstigen Eindruck. Besonders anziehend sind die Abschnitte über Prosaliteratur und über John Donne und bieten auch Kennern gewiß manche interessante Beobachtungen. Über Spenser und die Sonettisten hätte dagegen, nach den neueren Forschungen, wohl Genaueres gesagt werden können, und ziemlich oberflächlich sind die Bemerkungen über Shakespeares Sonette und erzählende Gedichte.

Daß die von Professor Hales herrührende Einleitung, die wesentlich kulturhistorischen Inhalt hat, sehr anregend und geistvoll geschrieben ist, braucht kaum noch hervorgehoben zu werden.

Das zweite Bändchen, für welches besonders J. W. Allen verantwortlich ist, erscheint mir aus mehreren Gründen als weniger gelungen. Einmal wegen der Ökonomie der Darstellung, bei welcher Shakespeare wieder entschieden zu kurz gekommen ist. Sodann haftet die Biographie und Kritik doch vielfach etwas zu sehr an Äußerlichkeiten. Endlich sind die Ergebnisse neuerer, besonders deutscher Forschungen (z. B. der von Brandl, Schick, Rudolf Fischer, Schröer) fast gar nicht berücksichtigt worden; infolgedessen laufen zuweilen auch Irrtümer und veraltete Hypothesen mit unter (z. B. das Todesjahr Thomas Kyds als 1595 statt 1594 angegeben). Der sehr erhebliche Einfluß, den Seneca und die lateinischen und englischen Universitätsdramen auf die Entwicklung des volkstümlichen Schauspieles ausübten, ist nur flüchtig angedeutet, Garnier ist nicht einmal erwähnt; von irgendwelcher Einwirkung der italienischen Schäferspiele auf das englische Pastoraldrama ist nicht die Rede. Aber auch englische Moralitäten aus jener Zeit, die doch immerhin eine, wenn auch kurze Erwähnung verdient hätten, oder so bedeutsame Dramen wie «Selimus», «Soliman and Perseda», «Locrine» fallen einfach unter den Tisch. Die Nachfolger Shakespeares, besonders Ben Jonson, sind etwas genauer behandelt als die Vorläufer.

Es ist schade, daß Professor Hales gerade für diesen wichtigen Teil der englischen Literaturgeschichte nicht einen Mitarbeiter gefunden hat, der seiner Aufgabe mehr gewachsen gewesen wäre. Wie anders hätten z. B. Herford oder Boas sie gelöst!

Breslau. G. Sarrazin.

Chambers's Cyclopædia of English Literature. New Edition by David Patrick. Vol. III. London and Edinburgh, W. & R. Chambers. 1903. XVI, 888 p. 10/6 net.

Über Band I und II ist Sh.-Jahrb. XXXIX, S. 305f. gehandelt. Der vorliegende III. Band vollendet das Werk, das neben Garnetts und Gosse's «English Literature» die englischen Schriftsteller vom 7. Jahrhundert bis zur Gegenwart am umfänglichsten schildert. Ich sage absichtlich «die Schriftsteller» und nicht die Literatur, denn die Entwicklung der poetischen Formen, Gattungen und Gedanken tritt ganz zurück, gegenüber dem Bestreben, möglichst viele Autoren durch Bild, knappe Biographie und Proben zu illustrieren. So wird hier auch keinerlei Versuch gemacht, das Nachleben und die Kritik Shakespeares durch das 18. und 19. Jahrhundert systematisch zu verfolgen. Wohl aber werden die Verdienste von Coleridge, Hazlitt und Sidney Lanier um seine Würdigung, von Dowden und Lee um seine Biographie, von Gosse und Symonds um seine historische Erklärung, von Furness um seine Herausgabe am entsprechenden Orte verzeichnet. Bemerkenswert ist die ungemeine Menge moderner Autoren, denen die zweite Hälfte dieses Bandes die Ehre der Beschreibung erweist; nicht bloß England und Amerika, sondern auch Canada, Südafrika und Australien sind mit einer Reichhaltigkeit vertreten, im Vergleich mit der selbst der Sternenhimmel der Shakespeare-Zeit dürftig erscheint. A. B.

Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller. 1902.

Von den 19 Aufsätzen, welche Professor Jakob Schipper in Wien von seinen Schülern zum 60. Geburtstage als Festgabe erhielt, kommen die folgenden hier in Betracht:

Prinzipien der Shakspere-Kritik von M. M. Arnold Schröer, Köln a. Rh. Der Verfasser macht uns in seiner interessanten Arbeit zunächst den Unterschied zwischen dem Prinzip der Kritik des 18. und dem des 19. Jahrhunderts klar. Die sprachlich-metrische Kritik des 18. Jahrhunderts war dogmatisch. Der Text wurde nach dem literarischen Geschmack und dem wechselnden Sprachgebrauch des Jahrhunderts umgeändert. Auch die literarische Kritik befaßte sich mit Umformung und Neugestaltung. Die Kritik des 19. Jahrhunderts dagegen ist historisch. Die sprachlich-metrische Textkritik sucht historisch festzustellen, welche Bedeutung und Verwendung der Wortschatz des Dichters zu seiner Zeit besessen hat. Auch die literarische Kritik sucht historisch zu ergründen, wie die Literatur wirklich gewesen und geworden ist. Warum aber, fragt der Verfasser, wirkt die historische Kritik des 19. Jahrhunderts so ungünstig auf dessen literarische Produktion? Weil sie nur einseitig historisch ist; sie soll bis zu einem gewissen Grade dogmatisch sein. Das wendet er auf die Shakespeare-Kritik an und verlangt von ihr, «daß an die Seite der historischen Einzeluntersuchungen über mögliche oder literarische Anregungen die dogmatisch-konstruktive Betrachtung des Dichters als menschlich-denkbare

Persönlichkeit zu treten habe.» Die erste Quelle für unser Verständnis des Dichters sei der Dichter selbst, d. h. für das Verständnis der Einzelfrage die Betrachtung seines gesamten dichterischen Schaffens. Der Verfasser beleuchtet dies zunächst in geistreicher Weise an Goethes Clavigo und wendet es dann auch bei Shakespeare an. Besonders eingehend behandelt er den Hamlet.

Am Schlusse hofft der Verfasser: «Die literarhistorische Forschung und Kritik des 20. Jahrhunderts werde von neuem den Versuch dogmatischer Konstruktion wagen, gestützt auf die historische Kritik des 19. Jahrhunderts.»

In dem Aufsatz Über Otways «Venice Preserved» vergleicht Karl Luick-Graz in eingehender Weise das Trauerspiel Otways mit seiner Quelle, einer Erzählung von Saint-Réal und gewinnt aus den Änderungen, die der Dichter vorgenommen hat und die mit seiner Persönlichkeit aufs engste verknüpft sind, fruchtbare Gesichtspunkte für die Beurteilung Otways. Aus einer Vergleichung des französichen Originals, einer englischen Übersetzung und der Verse Otways wird ersichtlich, daß Otway die englische Übersetzung benützt hat.

Rudolf Dittes-Budweis sucht in seiner Arbeit Zu Surreys Aeneisübersetzung nachzuweisen, daß Surrey nicht nur den Schotten Douglas, sondern auch die 1541 gedruckte, in reimlosen fünftaktigen Jamben verfaßte Vergilübersetzung des Ippolito de' Medici benützt hat. Er hält dadurch die Frage nach dem Ursprunge des englischen reimlosen fünftaktigen Jambus für gelöst.

Alex. v. Weilen-Wien zeigt in seiner Abhandlung Der «Kaufmann von London» auf deutschen und französischen Bühnen, welche Wandlungen George Lillos «The London Merchant» in seinen französischen und deutschen Bearbeitungen durchgemacht hat.

Aus dem Aufsatze Ferdinand Raimund in England von Robert J. Arnold-Wien erfahren wir, daß nur ein Werk Raimunds, der «Alpenkönig und Menschenfeind», nach England hinübergekommen ist und in der Umarbeitung von John Baldwin Buckstone großen Beifall gefunden hat.

Die treffliche Abhandlung Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shaksperes Tragödien von Leopold Wurth-Wien befaßt sich mit den Fragen: Warum hat Shakespeare Geister auf die Bühne gebracht und wieso kommt es, daß dieselben auch heute noch auf uns so mächtig einwirken? «Die Wirkung beruht auf der geschickten inneren, seelischen Verkettung derselben mit der tragischen Haupthandlung.» Zuerst hat sich Tieck mit dieser Frage beschäftigt. Diesen berichtigt der Verfasser zunächst in einigen Punkten und zeigt dann in geistreicher Weise an den Stücken «Julius Caesar», «Richard III.», «Macbeth» und «Hamlet» diese seelische Eingliederung der übersinnlichen Episoden.

Rudolf Fischer-Innsbruck hat den Aufsatz Der Monolog im «Macbeth» als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung beigesteuert. Im wirklichen Leben, schreibt der Verfasser, zeichnet sich in der Sprache die Persönlichkeit des Sprechers ab. Dasselbe gilt auch im Drama, nur gehört eine große Kunst dazu, die Figur durch ihre Sprache zu individualisieren. Shakespeare hat das erst, als er auf der Höhe seines Schaffens stand, getroffen. Als Stoff zur Untersuchung eignet sich am besten der Monolog, da hier die Personen am zwanglosesten sprechen können.

Der Verfasser betrachtet den Monolog bei «Macbeth» (der sich auf die Hauptpersonen Macbeth und Lady Macbeth beschränkt) zunächst von seiner quantitativen Seite (Masse, Zahl, Länge). Er findet, daß Macbeth 23 Monologe mit $222\,^1/_5$ Zeilen, und zwar 13 kurze, 6 mittlere, 4 lange Monologe, Lady Macbeth 4 mit $47\,^3/_5$ Zeilen und zwar einen kurzen und drei mittlere Monologe hält, woraus klar zu ersehen sein soll, daß Macbeth eine offene, Lady Macbeth eine verschlossene Natur ist. Der Monolog muß, nach dem Verfasser, auch ein und dieselbe Person in den einzelnen Stufen ihrer geistigen Entwicklung zu charakterisieren vermögen. Er stellt diese Untersuchung bei Macbeth an und findet ihn am Anfang und Ende monologreich — Macbeth befindet sich vor und nach der Tat —, in der Mitte, — wo er die Tat vollführt —, ist er monologarm. Der Verfasser wendet sich dann zu der qualitativen Seite des Monologs und unterscheidet hier den Bau und Schmuck der Rede. Er zerlegt alle Monologe in ihre Sätze und zählt die Zeilenlänge derselben. So findet er, daß Macbeth kurze und lange Sätze liebt, die Lady mittlere vorzieht. Das Streben nach kurzen Sätzen soll das überschäumende Temperament Macbeths, das Streben nach langen Sätzen seinen grübelnden Sinn verraten. In den mittleren Sätzen der Lady zeichnet sich, wie der Verfasser meint, ihr praktischer Sinn und ihre sachliche Überlegung ab. Er macht nun dasselbe Experiment, um die verschiedenen Entwicklungsstufen Macbeths zu sondieren und findet sein Urteil über die Deutkraft des Baues bestätigt. Er wendet sich dann zum Schmucke der Rede und findet, daß man auch diesen als Wertmesser für den Charakter einer Figur verwenden kann. Er unterscheidet «Verdeutlichung» (Vergleich, Realisierung von abstrakten Begriffen, Gleichnis, Konkretisierung) und «Verlebendigung» der begrifflichen Materie (Sinnliches wird vergeistigt, Geistiges wird versinnlicht). Er vergleicht nun die Zahlen der «Verdeutlichungen» mit denen der «Verlebendigungen», dann wieder die einzelnen Stufen der «Verdeutlichungen» untereinander, schließlich wie viele von «vergeistigtem Sinnlichen» «versinnlichtem Geistigen» gegenüberstehen und findet daraus, daß Macbeth Idealist (in den ersten Akten mehr Ideologe, später mehr Praktiker), Lady Macbeth Realistin ist.

Ob diese Rechnung nur auch in den anderen Dramen Shakespeares stimmt?

Schließlich wäre noch die Arbeit von Rudolf Richter-Elbogen Der Vers bei Dr. John Donne zu erwähnen, in welcher der Verfasser nachweist, daß die ersten Gedichte Donnes mehr Freiheiten im Versbau aufweisen als die späteren, daß also der Dichter mit fortschreitendem Alter sich mehr die äußere Form seiner Dichtungen angelegen sein ließ.

Plan. Leopold Richter.

Representative English Comedies with Introductory Essays and Notes, an Historical View of our Earlier Comedy and other Monographs by Various Writers, under the general Editorship of Charles Mills Gayley, Litt. D., LL. D., Professor of the English Language and Literature in the University of California. From the Beginnings to Shakespeare. The Macmillan Company, New York, and London, 1903.

We have waited long for this book, and are repaid for our waiting. It was a happy plan thus to group together a series of earlier English

comedies which should be alike representative of the art and power of individual authors and of that growth and development in the course of the drama which is among the most interesting features of the literature of Shakespeare's age. Professor Gayley has been fortunate, too, in the cooperation of English, Irish and American scholars, while Germany receives representation in the contribution of Professor Ewald Flügel, whose name alone is guarantee — were guarantee at all necessary — for the serious and scholarly character of the work.

Professor Gayley's design comprehends an introductory essay on the beginnings of English comedy, in which, as general editor, he discusses «matters of historical interest not covered by the editors of special portions of the work»; and a series of ten plays, by nine dramatists, each preceded by a critical essay including a brief *resumé* of the author's life, his place in the history of the drama, and his works, with a more special consideration of the work here reprinted. The work is besides enriched with an able and pertinent monograph on Greene's Place in Comedy by Professor G. E. Woodberry of Columbia University, which contains a temporate estimate of Greene's art and a kindlier summary of his character than the critics have commonly vouchsafed him; and the whole is appropriately concluded with an essay on Shakespeare as a Comic Dramatist from the hand of that veteran in Shakespeare criticism and ever genial and spirited author, Professor Edward Dowden. The texts of the plays are «faithful reprints of the best originals; where possible, those published during the authors' lives.» The old spelling and language have been preserved, and the only concessions to modern prejudice are to be found in the suppression of the old capitalization, in the use of *i*, *j*, *u*, *v*, and the long *s*, and in a reformed punctuation. If the line must be drawn, this is perhaps as moderate a concession as can well be made. There is no really safe reproduction of a book of old time except that which the camera can give us. And it may be questioned if the psychology of Elizabethan punctuation — notwithstanding all its errors and offences — has ever received the respectful consideration which it deserves

The plays here reprinted begin with Heywood's *The Play of the Wether* and his *Johan Johan* edited by Alfred W. Pollard of St. John's College, Oxford. Mr. Pollard's grouping, in his introduction, of Heywood's work in the order of its dramatic development is suggestive, and his claim of *Thersites* as possibly Heywood's interesting if not wholly convincing. It has always seemed a matter of wonder to the present writer that Heywood should stand practically alone as the representative in England of the later literary development of the French *farse.* Mr. Pollard suggests some interesting French parallels, and Professor Gayley surmises: «I am inclined . . . to look upon the dramatised anecdotes assigned to Heywood as lucky survivals of a form which, since it had been long cultivated both in England and France, may have attained a degree of excellence before he took it up». We are glad to have both these interludes in so excellent a text; but surely Mr. Pollard should have known Professor Brandl's edition of *The Play of the Wether* in his valuable *Quellen des Weltlichen Dramas in England vor Shakespeare*, 1898, pp. 211—257, and saved the words: «At the time I write,

The Play of the Wether has not been reprinted since the sixteenth century.»

Dr. Flügel's critical essay on Nicholas Udall, whose *Ralph Roister Doister* follows, contains some insteresting material concerning the father of English comedy not hitherto printed, save in part in Dr. Flügel's own contribution to the *Furnivall Miscellany*, 1901. In it Udall's relations to the early drama are shown to have been far closer and of longer duration than has been usually supposed, and the date of *Roister Doister* has been placed on logical grounds between 1545 and 1552. The succeeding essay on *Gammer Gurton's Nedle* is by Professor Henry Bradley of Oxford and is naturally devoted largely to the disputed authorship of that play. Bishop Still has been long since dethroned. And his successor, Dr. J. Bridges (see *Anglia* XIX. p. 217) is given short shrift by Professor Bradley, who assigns the play with confidence to one William Stevenson, a native of Hunwick in Durham, matriculated as a sizar at Christ College Cambridge in 1546. Stevenson followed to the degress of B. A. in 1549—1550, M. A. in 1553, and B. D. in 1560. He was ordained deacon in London in 1552 and became prebendary of Durham in 1560—1561. He died in 1575, the year in which *Gammer Gurton's Nedle* was first printed.

Lyly's *Campaspe*, which follows, is appropriately entrusted to the editorship of Professor G. P. Baker of Harvard University. Professor Baker adheres to his belief that *Endimion* was probably the earliest of Lyly's dramas; and repeats in a condensed form the conclusions of his well known Introduction to that play. In his literary estimate, Professor Baker makes the excellent point that Lyly seems to have been the first to make the love of man for woman the central idea of drama, and he reminds us of the pervasiveness of this theme in the drama to follow. The comparison of Lyly's method, too, with that of Spenser is excellent but all too brief to be more than suggestive.

In his Introduction to *The Old Wives Tale*, Professor Gummere of Haverford College bears his part in plucking some of the Laurels of Marlowe to adorn the heads of his contemporaries, this time George Peele. Nor are we prepared to take issue with the writer on this point. Distinction of style and a power to wield «the mighty line», with the lyric gift of song, were in the air. Greene, Lodge and Peele shared all this with Marlowe and at times with lesser men. Nor can we disagree with the words that «as *verborum artifex* it is probable that Marlowe has had considerable credit which belongs to the others, particularly Peele»; or further with the statement that Peele certainly «wrote admirable blank verse before Marlowe was out of his teens.» But it is to *The Old Wives Tale* as an innovation in comedy that Professor Gummere chiefly adresses himself, wherein with a pleasant dip into folk lore, for which in its relations to literature the author of *The Beginnings of Poetry* is supereminently fitted, he makes his major point: that Peele «was the first to blend romantic drama with a realism which turns romance back upon itself, and produces the comedy of subconscious humor.»

The rest of the book is the editor's in chief and includes the critical essays on Robert Greene and Henry Porter, author of *The Two Angry Women of Abington*. Were it for no more than the choice and careful

reprinting of that inimitable comedy of every day life, our thanks would be due to Professor Gayley. But he has furnished us with much besides: a tabulated statement of all mentions of Porter, with a fuller account of that worthy, if little known, dramatist than can be found elsewhere; a complete clearing of the ground of the numerous misapprehensions which have clouded our understanding of the career and identity of Robert Greene; and above all, a full and scholarly *Historical View of the Beginnings of English Comedy* which alone would exhaust in the enumeration of its good things the limits of a review far longer than this. Altogether we welcome this favorable specimen of the composit book alike for its plan and its scholarly execution.

University of Pennsylvania. Felix E. Schelling.

Bastiaan A. P. Van Dam and Cornelis Stoffel. Chapters on English Printing, Prosody, and Pronunciation (1550—1700). (Anglistische Forschungen, hrsg. von Dr. Johannes Hoops. Heft 9.) Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1902. 206 pp. (5 M.).

There is a certain class of critical works which it is particularly difficult to review. On the one hand the reviewer is anxious not to appear discourteous towards fellow students or unappreciative of work which must always be largely at any rate a labour of love, nor to be over-severe in criticising the results of patient and laborious research. On the other hand he is confronted with the duty of lending no countenance whatever to work which after careful consideration appears to do a real disservice to the cause of scholarship. The present volume belongs, I am afraid, to this class. The minute learning and careful research which its pages display command respect and admiration, but these are combined with an entire absence of real critical apprehension and insight, which renders the results both in themselves false and capable of seriously misleading others, while the skill and ingenuity of the argument only serve to make these results the more plausible and therefore the more capable of doing harm. Had the authors' judgement equalled their learning, ingenuity, and patient devotion to their task, they would have produced a really remarkable book; as it is we can only regret their failure.

The volume is more or less of the nature of an appendix to the authors' previously published *William Shakespeare, Prosody and Text*, reviewed in the *Shakespeare-Jahrbuch* for 1902 (p. 242). It is divided into three chapters, the first dealing with the «High-handed Ways of Elizabethan and Jacobean Printers» in connection with the authors' theory concerning the relationship of the printed text to the original MS.; the second an attempt to prove the non-existence of «extra-syllables» in «the Heroic and Blank-verse Line» of the 16th and 17th centuries; the third a similar attempt with regard to synizesis, or the shortening of certain words in pronunciation through the consonantalisation of an unstressed vowel. I propose to say a few words on each of these three heads.

(1) *High-handed Ways of Elizabethan and Jacobean Printers.* — Hitherto it has been the custom to account for the corruptions of printed dramatic texts by the assumption that some at least were printed, not direct from the authors' MSS., but from playhouse transcripts. In this case some corruptions would be due to alterations made for stage purposes, some to transcribers' blunders and some to printers' errors. The authors of the present work maintain on the other hand that all corruptions can be accounted for by supposing that the printers worked directly from the author's MS. but that the proofs were not revised outside the printing house. The general theorem is not argued in the present work, the authors contenting themselves with certain illustrative examples of the methods of 16th and 17th century printers. I shall therefore confine my remarks to pointing out the inconclusive nature of their present argument without going into the wider questions broached in their former work. I must however in the first place state that since the present work appeared, the question of the MS. sources of the Shakespeare folio of 1623 has passed into a completely new phase in consequence of the publication of Mr. Lee's Introduction to the Oxford facsimile of that folio, and the criticisms to which his Introduction gave occasion. It need only be said here that the general outcome of the discussion was certainly not to make the theory of an autograph MS. source more probable.

The remarks offered by the authors in this first chapter fall under two heads. (*a*) The first argument is enuntiated in the words: «The stage-manuscript theory becomes of course altogether untenable if we can successfully show that the same arbitrary textual differences which the said theory is so often called in to account for, are found in all sorts of Elizabethan books that have absolutely nothing to do with the stage.» I do not think that this position will for a moment bear consideration. No investigation into the errors found in non-dramatic works can prove or disprove anything concerning the nature of the copy used for dramatic works. The most that such an investigation as is here conducted could do would be to show that the «stage-manuscript theory» was *unnecessary* to account for the particular corruptions exhibited by the text, it could in no way prove it *untenable* and it might still be rendered absolutely *necessary* by arguments of an entirely different nature. But even to prove it unnecessary its critics would have to show, not merely that similar corruptions were possible in non-dramatic texts, but that, with the exception of such works as might reasonably be supposed to have been corrected by the author, the corruptions were as numerous and as constant as in the dramatic texts to which the «stage-manuscript theory» is applied. But not only have they not done this, but they appear never to have recognised the necessity of making any such attempt. Thus at the very outset of their argument they are themselves found to be assuming an utterly untenable position.

Occasional expressions throughout the book tend to raise a doubt as to the authors' familiarity with modern English as a spoken language. The suspicion is increased by certain incidental remarks. Thus if they imagine that the word *souwester* is today confined to sailors or needs support from the *Biglow Papers* for its use, they have something still to learn. This may, I fear, appear an uncourteous attack upon gentlemen who habitually write

an English style remarkable for correctness. My excuse for introducing it here is that it has important bearing upon their treatment of impure rimes. Thus Ellis in his *Early English Pronunciation* condemned the double use of such a word as *agony* to rime either with *my* or *me*. On this our authors remark «Why, we ask, may not a poet avail himself of two different pronunciations both of them allowable?» The simple answer is that they are not both allowable. Anyone who, reading before a cultivated audience, should pronounce *agony* «agonai», because the poet had allowed himself the conventional and historically explicable licence of riming the word with *my*, would merely be laughed at. Similar objections apply to their treatment of *m* : *n* rimes. They quote, as frequently, from a pamphlet on *The New Art of Spelling* published in 1701 by a certain medical doctor J. Jones. «Note», he says, «that the sound [of N] is like that of *m*, but more like that of *ng;* and both easier than *n*. Therefore *n* doth often take the sound of *m* and *ng.*» Though the expression is clumsy enough Jones' remark argues some skill in observation. That *n* does *in certain positions (e.g.* before *b* and *p)* tend to become *m* is shown by the alternative 16th cent. spellings *Penbroke* and *Pembroke*, while that in other positions *(e.g.* before *g* and *k)* it tends to become *ng* is clear from the current pronunciation of *finger* and *think* (finggəɹ, thingk). But to write «From which we may infer that in his time *n* was, or might be, pronounced as *m*», that is, that the two were interchangeable at will, and further to deduce from this that a hundred years earlier «These *n* and *m* rhymes . . . are *perfect* rhymes» is utterly illegitimate. Nor can any general results into which these arguments enter be accepted as directly contributing to a true knowledge of the subject.

(b) The second head deals with «the mutual relation of authors and printers» as illustrated by their direct testimony. Here we find a collection of very curious and interesting quotations from authors' and printers' epistles and the like, which, were any further evidence required, would fully establish the fact that printers were accustomed to deal in a somewhat arbitrary way with authors' MSS. Nevertheless the generalisation from such individual passages is, to say the least, risky. One of our authors' contentions is that printers frequently substituted a more current or familiar word for what appeared to them strange or obsolete. Yet we find Heywood, in a passage quoted, complaining of the very reverse, of the «coining of strange and never heard of words». No one will deny that printers occasionally introduced what they imagined were corrections into a text, but those who are most familiar with the works of the time will probably be more impressed by the apparent unconcern with which they printed the most appalling nonsense. With regard to one passage our authors write «From the printer's preface to the first edition (1590) of Marlowe's Tamburlaine it becomes evident that the printer, on his own authority, on critical grounds cancelled certain passages of this drama, in the face of the fact that these very passages had been applauded at its perfomance». This, I think, is to misrepresent the case. What the printer says is «I have (purposely) omitted and left out some fond and friuolous Iestures, digressing (and in my poore opinion) far vnmeet for the matter, which . . . though (happly) they have bene of some vaine conceited fondlings greatly gaped at, . . .

neuertheles now, to be mixtured in print with such matter of worth, it wuld prooue a great disgrace to so honorable and stately a historie». So far as I can see «Iestures» cannot possibly refer to any «passages» of the tragedy at all, but only to such comic interludes or «jigs» as were sometimes performed in the intervals of the play, and which, especially if the text was taken down or at any rate supplemented from the actual performance, might easily find their way into the copy. Thus I do not think that the above quoted confession of the printer necessitates our supposing that the text of the drama had been improperly treated.

(2) *The Dogma of the «Extra Syllables» in the Heroic and Blank-verse Line. (XVI. and XVII. Century.)* — The thesis of this chapter is that every line must (disregarding «feminine» endings, which are admitted) contain ten syllables, neither more nor less. Again the argument falls under two heads. *(a)* First we have the evidence of contemporary writers on prosody. The authorities quoted are five: Gascoigne, King James, Webbe, Puttenham and Bysshe. The last of these I shall leave out of account, since in the first place he is too late to be of any value with respect to Shakespeare and Milton, the two authors mainly concerned, and secondly because his work is generally held to be worthless as regards the actual practice of poets, being merely concerned with what he considered «correct». The first three authorities mentioned our authors regard as supporting their case, while the fourth apparently lends support to the opposite view. They are consequently at pains to discredit Puttenham and to show that he did not know what he was talking about. Most of those however who have had occasion to examine the prosodical writings of these critics, will, I think, agree with me that, however unsatisfactory he may be in almost every conceivable way, Puttenham is, nevertheless, as a linguistic and metrical observer, out of all comparison more competent than any of his contemporaries. To apply a close dialectic to his work and to show that he is confused and inconsistent in his treatment is utterly beside the point. He is so for the very reason that he sought to analyse and formulate the actual metrical phenomena before him, and was not content with the propounding of a merely *a priori* theory.

But what is the evidence of the witnesses? Gascoigne in the passage adduced regrets that «we vse none other order but a foote of two sillables» now-a-days, whereas formerly we allowed such lines as:

No wíght in this wórld, that wéalth can attáyne.

That is to say that anapaestic metres had been superseded by iambic. This was in general perfectly true. But to take his words to imply that trisyllabic feet never occurred in iambic verse is to strain their meaning in a most unwarrantable manner. Nor is the fact that he gives the number of syllables in each line of various metres any argument against the occurrence of «extra syllables». What he gives is the *normal* number of syllables; just as we today call blank verse a decasyllabic measure without intending to imply that every line has exactly ten syllables, neither more nor less. That it is merely *normal* numbers that Gascoigne intended is proved by the fact that they would be as much violated by a feminine ending as by the occurrence of an «extra syllable» medially. Throughout our authors attribute a logical

precision of language to the critics with whom they deal which never so much as entered into the heads of those worthies. With regard to James it is sufficient to say that, like the shallow pedant that he was, he appears to be seeking to impose on writers certain arbitrary rules and is in no way concerned to inquire into the actual practice of poets. He merely says that such lines as do not observe the strict alternation of «short» and «lang» are «Tumbling» verses and as such reprehensible. Webbe's remarks again are far too general to be construed in the sense required. But, indeed, none of these «authorities» carry the least weight. The very fact of the logical clearness of their testimony, which so pleases our authors, rules them out of court. For it is amply evident that their clearness and precision is due to the fact that they are not attempting to analyse actual phenomena but merely to formulate convenient rules of composition, such as may be found not greatly different in similar manuals today.

Puttenham, if Puttenham it be, belongs to a different order of writers and merits careful attention. In his treatment of what he calls «odde sillables» he quotes the lines of Wyat:

> Like vnto these, immeasurable mountaines,
> So is my painefull life the burden of ire.

He then points out that each of these lines contains an «extra syllable» (namely the first finally and the second medially, though he does not specify). After this he has the quaint but significant remark that in the former case this «extra syllable» can be got rid of «by drawing these three sillables, (*im̄ mĕ sū*) into a dactil,» but that no such possibility exists with regard to the latter. I need not enter at length into the objections brought by our authors against Puttenham's treatment of these «odde sillables», since I am not in the least concerned to maintain that he was clear in his mind as to how to regard them. But this does not in the slightest degree invalidate his evidence on the point of fact. I will merely quote the words with which it is sought to dispose of that evidence. «The first thing that directly strikes us is that to Puttenham himself the «odde sillable» which he has here discovered and described, is an absolute enigma. He first calls it a beauty, then he brands it as a defect, and finally describes it as in a sense a non-entity. Each of these three statements of course excludes the two others; the contradiction is an absolute one». But however great may be Puttenham's self-contradictions with regard to the treatment of this «odde sillable» (and I think it could be shown that they are not nearly as great as our authors would have us believe) they do not contradict the fact of its existence. All further discussion of the why and wherefore is irrelevant to the primal fact. And this fact remains, that Puttenham asserts that Wyat's line contains an «extra syllable», that this syllable can by no means be disposed of, and that the line is a single example of a frequent phenomenon. And this evidence on the part of a contemporary is absolutely conclusive as against the contention urged by our authors.

(b) The arguments under the second heading deal with the analysis of actual lines and constitute a singular chain of false reasoning. Taking a certain number of lines which are alleged to contain «extra syllables», our

authors have no difficulty in showing that in some cases there is no sufficient authority for the text as quoted; other cases can be explained away by taking into account certain more or less habitual peculiarities of Elizabethan pronunciation; while in the remaining cases they boldly remove the obnoxious syllables by «emending» the text. In the first of these cases their objection is perfectly valid: where the text is on other ground open to question it can not be adduced as evidence on one side or the other. It should however be noticed that the reconstruction proposed by the authors is commonly open to objections at least as great as is the *textus receptus*. There is a passage at the beginning of *Pericles* II. iv. of which the arrangement in the quartos and folios is clearly wrong and which has been more or less satisfactorily restored by editors in various ways. Our authors propose the following:

e'n ín
The height and pride of all his glory, when
H'was seated in a chariot of an
Inestimable value', and 's daughter with him,
A fire from heaven came, and shrivelled up
Their bodies, e'n to loathing, for they só stunk, *etc.*

If Shakespeare wrote the lines thus it is clear that we must give up the belief that he was capable of composing musical verse otherwise than accidentally. In the two other cases, those namely in which resort is had to varying pronunciation or to emendation, the method pursued by our authors is illegitimate. Where two forms of a word existed we have no right whatever to substitute one form for another to suit a preconceived theory. Thus in the line of Wyat's already quoted we should have no right whatever to read *burd'* for *burden* in order to avoid an «extra syllable» unless it could be shown that the latter form was so unusual as to be in itself suspicious. This of course applies still more strongly to cases of emendation. If the rule that «extra syllables» are inadmissible were proved, it would of course be a valid reason for regarding lines which did not conform to that rule as corrupt. But to alter an otherwise satisfactory line because it fails to conform to a preconceived theory, and then to use the line so altered to establish that theory, is to act in a wholly illegitimate manner, to revert to the very worst traditions of conjectural emendation, and to do the interests of scholarship a serious and wholly wanton injury.

(3) *An Inquiry into the Use of Synizesis in Shakespearean and Miltonic Verse.* — I do not propose to enter in any detail into the authors' arguments against the occurence of this form of shortening. Their case is a long and elaborate one, worked out with much ingenuity and remarkable industry. Adequately to criticise an intricate historico-phonetic investigation of the sort would demand space and knowledge far ampler than I can command. I shall therefore content myself with advancing certain reasons which appear to me sufficient taken together to justify the rejection of our authors' conclusions in this case no less than in the others.

In the first place the whole analysis of the many hundreds of concrete examples is based on what I have sought to show are the utterly erroneous

conclusions of Chapter II. This necessarily invalidates the whole argument. In the second place the phonetic arguments are not always of a nature to inspire confidence. For instance on p. 121 we read: «In the unstressed positions, however, which are here treated of, these letters *i* and *u* by no means represent distinct *i*- and *u*-sounds, but invariably, or at least very frequently, merely the indefinite vowel-sound to which each of the different vowels may pale down». If this were true there would be no reason why the one should consonantalise into *y* and the other into *w*. Lastly the whole historical argument is vitiated by an inherent improbability. The trisyllabic form of such a word as *persuade* is frequently modified to dissyllabic, and the Elizabethan spelling *perswade* would lead one to suppose that this was done as in modern English by synizesis, the vocalic and syllabic *u* being consonantalised to *w*. But our authors prefer to rest upon a statement of the medico Jones to the effect that the word in question *might* in his day (c. 1700) be pronounced *persade*. But it is admitted that the spelling *perswade* is found from the earliest times onward and furthermore that the form *persade* can only arise by the dropping of the *w* in *perswade* which in its turn is a synizesitic form of *persuade*. Our authors' theory requires us therefore to believe that the form *perswade* (by the side of *persuade*) arose at an early date and then, though the spelling remained, was entirely discarded in favour of a further shortening *persade*, and that later still the form *perswade* was re-introduced and became the standard today. This is surely a theory which it would require very cogent arguments to render in the least plausible. It seems to me far more likely that Jones recorded a purely sporadic alternative.

It can only be regretted that so much patient labour should prove sterile of result. The work of our authors may possibly prove suggestive in the future to others, the data collected may be found of use, but as a contribution to scholarship the conclusions at present appear worthless, while in so far as the methods employed tend to encourage *a priori* theorising and the tampering with texts, the work may well prove positively harmful. That no better results should have followed from such promising research need not, unfortunately, surprise us. The critical attitude adopted by the authors could not but insure failure. On p. 78 they incidentally refer to the gloss on the *Shepherd's Calender* as being the work of Spenser himself I am aware that this position has been maintained both in Germany and England, I am even aware that the initials E. K. have been held to stand for «Edmundus Kalendariensis», and though I am not of opinion that any case has so far been established, no fair-minded person will refuse to listen to whatever fresh evidence may be brought forward. But to write, as our authors do, that the gloss «is *of course* Spenser's own work though signed with the initials E. K.» is to inscribe themselves among the cranks of criticism, and to raise serious doubts as to their right to a hearing at the bar of modern scholarship.

London. W. W. Greg.

Rudolf Brotanek, Die englischen Maskenspiele. (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, her. v. J. Schipper. XV.) Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1902.

Im Jahre 1882 hatte Alfred Soergel in einer Hallenser Dissertation zum ersten Male eine wissenschaftliche Behandlung der bis dahin ganz vernachlässigten Gattung der Maskenspiele, die unter den Stuarts dem englischen Hof geradezu sein Gepräge gaben, versucht. Seine gute Arbeit hatte aber, namentlich außerhalb Deutschlands, nicht die genügende Beachtung erfahren, so daß die alte Unklarheit über das Wesen der Masken, selbst bei den bekanntesten englischen Literarhistorikern, weiter ihre Blüten trieb. Diesem Zustand wollte Brotanek abhelfen, als er mit viel größerem Material und besseren Hilfsmitteln noch einmal an das Thema herantrat. Er bietet uns nun eine vollständige streng systematisch durchgeführte Darstellung dieser dramatischen Spezies, wobei er aber auch das Moment der Entwicklung nie aus den Augen läßt. Zunächst umgrenzt er den Begriff Maskenspiel, was deshalb nicht so einfach ist, weil schon im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts der Name *Mask* für alle Arten dramatischer Festspiele angewendet wurde. Die ältesten Nachrichten über Maskeraden am englischen Hofe, die teilweise hier zum erstenmal nachgewiesen werden, stammen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, von der Hofhaltung des prunkliebenden, stets verschuldeten Eduard III. Und von da an (1347) fehlen die Notizen über Maskenspiele nicht mehr bis in die Zeit des Barock. Im 15. Jahrhundert ist es der unermüdlich dichtende Mönch von Bury, der uns 5 Maskenaufzüge hinterlassen hat, die ältesten, die wir im Wortlaut kennen. Eines davon ist schon in der Anglia XXII, 364, veröffentlicht, die übrigen hat Brotanek hier S. 305ff. zum erstenmal abgedruckt. Doch erst im 16. Jahrhundert bilden sich die Maskenspiele weiter aus, bis sie sich zu Ben Jonsons Zeit in einen festen Typus konsolidieren. Der zweite Abschnitt des Buches untersucht daher die Maskeraden bis zum Auftreten der ersten echten «Maske», 1595. All die verschiedenen Kunstapparate der englischen Renaissance mußten die Stoffe für die Spiele hergeben: zunächst natürlich das Lieblingskleid der Frührenaissance, die Allegorie, die sich bald ritterlich-volkstümlich mit der Romantik, bald gelehrt-höfisch mit der klassischen Mythologie verband. Robin Hood mit seinem grünen Gefolge, aber auch die Feenkönigin und die Maienfrau, vertreten die volkstümliche Seite in diesen Aufzügen. Zu ihnen kommen dann die Figuren des wirklichen Volkslebens, die namentlich in den Charaktermasken viel von dem Realismus der neuen Zeit aufweisen. Gelehrtere Arrangeure bringen allerhand fremde Nationen, Mokoviter, wie in der «Verlorenen Liebesmüh» oder Neger, oder sogar lukianische Mondbewohner, wie sie später auch Ben Jonson auftreten läßt, herein. Zu der Rede im Kostüm, die bei festlichen Anlässen in England seit dem 14. Jahrhundert nicht fehlen durfte, war schon frühzeitig der maskierte Tanz getreten, dessen fremdländischer Ursprung durch eine Stelle in Halls Chronik bewiesen schien. Hall berichtet, daß Heinrich VIII. und 11 Andere am 6. Januar 1512 «verkleidet waren nach dem italienischen Brauch der Maske heißt — ein Ding, das man vorher in England nie gesehen hatte». Brotanek zeigt aber, daß dies nicht die erste Maskerade in London war, und sucht die Stelle anders zu interpretieren. Er meint, das ganze beziehe sich nur

auf das italienische Kostüm der Mitwirkenden: «sie waren gekleidet wie die Teilnehmer an einer italienischen Maske: so etwas (d. h. wieder das Kostüm) hatte man noch nie in England gesehen». Wir wissen aus derselben Chronik, daß schon 1510 türkische, russische, preußische Maskenkostüme auftraten: ist es da wahrscheinlich, daß Hall bei der italienischen Kleidung gerade hinzufügen wird «*a thyng not seen afore in Englande*»? Ich glaube, wir können den Widerspruch nicht herausinterpretieren, sondern müssen uns vorstellen, daß Hall, der die Rechnungen der Hofintendantur exzerpierte, diese Notiz herausschrieb, bevor er entdeckte, daß auch schon früher ähnliche Aufführungen stattgefunden hatten. Jedenfalls aber wird die Verkleidung nach italienischer Art von Hall ausdrücklich als *Maske* bezeichnet, geradeso wie in seiner Quelle, «*after the maner of meskelyng in Etaly*», wo wir noch 1519 «*a maskalyne after the manner of Italy*» erwähnt finden (Letters and Papers of Henry VIII, II 1497 und III 35). Brotanek wendet dagegen ein, daß ja das Wort *maske*, *maskeling* garnicht italienischen, sondern französischen Ursprungs sei, aber das hindert ja nicht, daß der Engländer mit dem in Frankreich und England veränderten Wort etwas spezifisch italienisches bezeichnen wollte. Übrigens glaube ich nicht an Brotaneks Etymologie von franz. *masque* aus holländ. *maskel* (Fleck), sondern halte die ältere, die es aus ital. *maschera*, span. *mascara* ableitete, trotz seiner Einwände (S. 120) für ausreichend. Daß der Maskentanz mit Fakeln, wie er unter Heinrich VIII. in England aufkam, als italienische Mode galt, scheint mir doch nicht widerlegt. (Über Italiener als Mitarbeiter bei den Maskenspielen Heinrichs VIII. vgl. p. 301.) Aber Brotanek weist überzeugend nach, daß das Maskenspiel seinen Weg von Italien nach England über Frankreich genommen habe. Dort finden sich all die verschiedenen Arten dieser Aufführungen schon früher als in England (S. 296ff.). Am Schluß des 16. Jahrhunderts bildet sich ein fester Typus, der allerdings mehrfach erweitert wird, heraus: ein Chorgesang leitet das Spiel ein, dann folgt ein erklärender Dialog, endlich treten die Maskierten auf: sie tanzen zuerst zusammen, dann mit den Damen der Gesellschaft, bis sie unter einem abschließenden Chorgesang wieder verschwinden. Den pathetischen Figuren der Maske wurde aber bald nach französischem Vorbild als humoristisch-satirisches Gegenstück die Antimaske entgegengestellt: groteske *(antic)* Tänzer, die wohl auch eine komische Szene aufführten. Was die Herrn tun, ahmen die Diener nach; daher werden die Fakelträger oft mit der *Antimask* betraut. Es würde zu weit führen, hier auf alle Neuerungen einzugehen, die das Maskenspiel unter seinem König Ben Jonson und dessen Genossen S. Daniel, Beaumont, T. Campion, Marston u. a. erfahren hat. Nur auf die Bühne möchte ich noch hinweisen, deren kunstvolle maschinelle Einrichtungen hauptsächlich Inigo Jones ihren Ursprung verdankten. Da finden wir verschiebbare Kulissen, aufziehbare Vorhänge, Hintergründe mit Städtebildern, Flugmaschinen, kurz fast alles Raffinement des neuen Theaters. Ein Bühnenplan von Inigo Jones aus dem Jahre 1640 ist uns erhalten und gibt eine deutliche Vorstellung der fortgeschrittenen Technik (S. 237). Ein Anhang bringt Exkurse über «die Minneburg» und die Feste zu Kenilworth, den Abdruck von Lydgates Aufzügen und der anonymen Maske von Cole-Orton, die Brotanek Ben Jonson zuschreiben möchte, endlich eine Liste von Kompo-

sitionen zu Maskenspielen und ein sehr nützliches chronologisches und bibliographisches Verzeichnis aller regelrechten Maskenspiele von 1595 bis 1657.

Brotaneks Buch ist nach jeder Richtung erschöpfend, es wird auf lange hinaus das Grundwerk über seinen Gegenstand bilden.

Jena. Wolfgang Keller.

H. S. Symmes, Les Débuts de la Critique Dramatique en Angleterre jusqu'à la Mort de Shakespeare. Thèse pour le doctorat. Paris. Leroux, 1903. XIV, 276 p.

Nach kurzer Einleitung über die Stellung des Mittelalters zu den Spielen setzt Symmes ernsthaft ein mit der Beobachtung, wie zur Zeit der Reformation das Drama einerseits von ängstlichen Behörden gehemmt (Pammachius-Prozess) und andrerseits von den führenden Pädagogen (Erasmus, Elyot, Vives, Ascham, Butzer, Vermigli, Bale) gefördert wurde. Er verfolgt aufmerksam die Vorstufen von Gossons und Sidneys Kampf um das Theater. Nicht bloß puritanische Predigten hielten die mittelalterliche Verachtung des Schauspielers lebendig, sondern auch humanistische Schriften, Norths Übersetzung des «Horologe des Princes» 1557, Twynes Übersetzung von Plutarchs Dialogen (Phisicke against Fortune 1579) und Fentons «Form of Christian Policy», 1577. Aber zugleich erhob sich William Bavande, der Übersetzer des «Ouvrage qui concerne le bon Gouvernement d'un Etat» von Ferrarius, 1559, für die sittliche Wirkung des Theaters und die gesellschaftliche Schätzbarkeit der Spieler, und die jungen Rechtsgelehrten am Londoner Hofe, die eigentlich das Kunstdrama in England aufbrachten, gingen lebhaft auf seine Ansichten ein. Auf diesem Boden erwuchs dann 1579 das gröbliche Pamphlet von Gosson gegen die Bühne, und bald darauf die berühmte Verteidigung der Poesie von Sidney, mit der die englische Ästhetik origineller Art zu Tage tritt. Es war schwer, über diese Schriften selbst etwas Neues zu sagen; doch wirkt jedes ihrer Worte lebendiger, wenn man die Vorbedingungen erfahren hat.

Neben den Angreifern und Lobrednern des Theaters bestand eine Schule, die den Unterricht in der Rhetorik pflegte. Es sei Symmes nicht verargt, daß er sie kürzer behandelt, ihre ältesten englischen Vertreter (Coxe, Wilson) übergeht und auch die aus der Zeit Shakespeares mit Inhaltsandeutungen abtut. Um so aufmerksamer wird man, wenn er S. 171 ff. die kunstkritischen Andeutungen Shakespeares zusammenstellt. Zwei Grundsätze sind bei diesem erkennbar. Der eine gilt einem taktvollen, edlen Realismus: diesen lehrt besonders Hamlet in den Anreden an seine Schauspieler. Der andere weist uns umgekehrt auf die bloß von der Phantasie des Dichters hervorgerufene Scheinwahrheit der Poesie hin: dafür enthält der «Sommernachtstraum» die schönste Stelle — vom Aug des Dichters, das in schönem Wahnsinn rollt. Nachtragen ließen sich ein paar Äußerungen, die uns Symmes aus irgend einem Grunde leider vorenthielt. Was in «Timon» (I, 1, 38) von einem Gemälde gesagt wird — Artificial strife lives in these touches, livelier than life — ist eine glückliche Formulierung des ganzen realistischen Prinzips. Und den schönen Schein der Poesie erklärt der weise Narr Touchstone in

«Wie es euch gefällt» (III, 3, 19) dem Landmädchen, das alles Wirkliche gleich in den Mund führen will, mit dem Ausspruch: «The truest poetry is the most feigning». Hiemit hatte sich Shakespeare für alles Raum geschaffen, für Natürliches und Übernatürliches; die Vielseitigkeit seines Könnens ist auch seiner Ästhetik eigen. Ben Jonson ist im Vergleich mit ihm nur mehr ein Realist, der die geringere Mitgift von Phantasie zu ersetzen sucht durch die Nachahmung guter Vorbilder, wobei er sich besonders an Horaz anlehnt, der, wie Symmes bemerkt, 1567 zum ersten Mal ins Englische übersetzt wurde.

In einem Anhange druckt Symmes Auszüge aus Bucer (De honestis ludis, von 1551), Bavande und Fenton, sowie eine große Bibliographie (S. 235—268), die eine Musterkarte lesenswerter Werke aus der englischen Renaissance darstellt und vor seiner Bücherkenntnis Respekt einflößt.

A. Brandl.

John Smith Harrison, Platonism in English Poetry of the 16th and 17th Centuries. New York und London, Macmillan, 1903. X, 235 S.

Plato hat im England der Shakespeare-Zeit die besten Geister so tief berührt — man denke nur an den Schmerz, mit dem sich Sidney in der «Verteidigung der Poesie» zur Abwehr gegen ihn anschickt —, daß ich mir schon wiederholt überlegte, wie sein Einfluß zu erforschen wäre. Ausgehen müßte man sicher von Erasmus nnd seinem hellenistischen Kreise; griechische Studien auf den englischen Universitäten; Thomas Mores «Utopia», Thomas Elyots «Governour», Roger Aschams Pädagogik; dann käme der Einfluß auf die Dichter, besonders auf Sidney, Lyly, Spenser, aber auch auf Shakespeare. Endlich die Entwicklung der «metaphysischen» Dichtung und zugleich die Abkehr der Philosophie von Platos Prinzipien, während sie doch seine Formen noch lange festhielt: Bacons «Novum Organon». Hauptschwierigkeit: die direkte Einwirkung Platos zu sondern von der mittelbaren durch die Neuplatoniker, Ficino, Giordano Bruno, Montaigne. Hauptreiz: die Umbildung christlicher, petrarkistischer und elfischer Vorstellungen durch ihn zu verfolgen bis tief in die Weltanschauung Shakespeares hinein.

Mit Spannung nahm ich also Harrisons Buch in die Hand. Er beginnt mit dem stärksten Platoniker: Spenser; und mit dem Kernpunkt der platonischen Ästhetik: Existenz einer seelischen Schönheit gegenüber einer bloß sinnlichen. Und im ersten Buch der Feenkönigin ist ihm die Verkörperung solch wahrer Schönheit; in den Hymnen Spensers findet er sie verherrlicht. Zu einer Anzahl Stellen werden aus Jewetts Plato-Übersetzung Parallelen beigebracht. Von diesem Spenserischen Zentrum aus beleuchtet dann Harrison die wichtigeren Sonettisten und Jakobeischen Dichter bis herab zu Milton auf das Nachleben platonischer Schönheits- und Tugendlehren hin. Es fehlen also die Anfänge der Bewegung, abgesehen von einigen flüchtigen Worten über Sidney; desgleichen fehlt jegliches Eingehen auf die Dramatik, auf Lylys Roman «Eupheus» und auf die englischen Philosophen. Auch sind die herangezogenen Autoren ziemlich summarisch behandelt. Todd in seiner Spenser-Ausgabe verweist auf viel platonisches Gut, wovon Harrison

nicht Notiz nimmt, und der Einfluß des «Symposion» auf Spensers Liebeshymne ließe sich noch auf eine Reihe Einzelheiten ausdehnen. Shakespeare wird zweimal gestreift; auf seinen Vers über die Weltseele, «the prophetic soul of the wide world dreaming on things to come» (Son. 107), ist leider nicht eingegangen. Von Mittelgliedern zwischen Plato und den Engländern erfährt nur der Italiener Ficino nennenswerte Beachtung, obwohl zu Shakespeares Zeit der Platonismus geradezu in der Luft lag. Am besten ist Harrison, wo er zeigt, wie Plato dem Christentum Spensers und dem Petrarkismus späterer Lyriker eine mystische Färbung lieh. Er weiß philosophische Probleme zu verfolgen. Weniger behagt ihm die philologische Art des genauen Vergleichens, der Quellenkritik und der biographischen Verarbeitung. Obwohl er eine Menge Wesentliches richtig gesagt hat, war mir sein Buch doch eine halbe Enttäuschung — vielleicht durch meine Schuld, weil ich zu viel erwartet hatte. A. Brandl.

E. K. Chambers, The Mediaeval Stage. Oxford, At the Clarendon Press, 1903. 2 Bde., XLII + 419 und V + 480 S. 8°.

Der Verfasser des vorliegenden prächtig ausgestatteten Werkes nimmt uns sogleich für sich ein, und wir erhalten eine hohe Meinung von der Gewissenhaftigkeit und Arbeitsfreudigkeit dieses Mannes, der nach schweren Amtsstunden seine Erholung im überfüllten Reading Room des British Museum sucht, wenn er in liebenswürdig bescheidenem Ton die Entstehungsgeschichte seines Buches erzählt. Die Erforschung der Anfänge des englischen Theaters war für Chambers ursprünglich gar nicht Selbstzweck, sondern sollte nur die Einleitung zu einer Darstellung der literarischen und theatralischen Verhältnisse der Shakespeare'schen Zeit bilden; auch jetzt noch bezeichnet der Verfasser das in sich geschlossene Werk als einen Versuch, die Vorbedingungen dar- und klarzulegen, aus welchen das Theater Shakespeares heranreifen konnte.

Bei der Materialsammlung zu einer solchen Einleitung, wie sie Chambers ursprünglich im Auge hatte, mußte er als gründlicher Arbeiter bald eine klaffende Lücke in der bereits zu ansehnlichem Umfang herangewachsenen Literatur des mittelalterlichen Dramas entdecken: so gut und oft die literarische Seite des Themas dargestellt wurde, so wenige Vorarbeiten gab es für eine Geschichte des mittelalterlichen Theaterwesens in England. Chambers machte sich denn unverdrossen an die Arbeit und trug aus eigenem die Kapitel nach, welche J. P. Collier und selbst der treffliche A. W. Ward ungeschrieben ließen. Im Gegensatz zu dem letzteren, der sich fast ausschließlich mit der literarischen Stellung des mittelalterlichen Dramas beschäftigte, ist es also Chambers' Absicht, «die sozialen und wirtschaftlichen Grundlagen» dieser Gattung zu erforschen, das Werden und den Betrieb des mittelalterlichen Theaters darzustellen.

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, muß der Verfasser begreiflicherweise weit ausholen und im ersten Buch seines Werkes bis auf den Verfall des antiken Theaters zurückgehen, bis auf die Diaspora der griechisch-römischen Schauspieler und ihr Herabsinken zu gewerbsmäßigen Spielleuten

und Spaßmachern, die erst nach langen Verfolgungen einer gewissen Duldung von seiten der Kirche sich erfreuen durften.

Eine parallele Entwicklung deckt Chambers im zweiten und dritten Buch auf: wie die Spiele des Volkes, die Schwerttänze, Mummereien, Narrenfeste, Maienspiele, heidnisch in ihrem Ursprung und vielfach dramatisch in der Form, gleichfalls erst nach vielen Anfeindungen von den kirchlichen Gewalten anerkannt wurden, bis endlich das Eindringen dramatischer Elemente in die katholische Liturgie zur Ausbildung des religiös-volkstümlichen Dramas führte.

Im vierten Buch legt Chambers den Schlußstein zu seinem imposanten Werk: der Humanismus bemächtigt sich der mittelalterlichen, starren Formen des Dramas und schafft neue, lebensfähigere; Hand in Hand damit geht auf sozialem Gebiet die Bildung eines neuen Standes von Berufsschauspielern, durch welche das Theaterwesen einer stetigen Entwicklung zugeführt wurde.

Das wäre in ganz rohen Umrissen der Gang der Untersuchungen des Verfassers, wie er ihn selbst in der Vorrede festlegt. Zur Ausfüllung dieses weiten Rahmens leistet Chambers an Gewissenhaftigkeit bei der Beschaffung des riesigen Materials, nicht minder an besonnenem Urteil bei dessen Verarbeitung alles, was eine noch so strenge Kritik zu beanspruchen berechtigt ist, und sogar erheblich mehr. Von den Kirchenvätern bis zur neuesten deutschen Dissertation hat der Geschichtsschreiber der mittelalterlichen Bühne alles Erreichbare verarbeitet; kein Rechnungsbuch, kein Ceremonial ist ihm zu trocken, keine folkloristische Studie zu dilettantisch, er liest sich durch alles durch und weiß aus allem Nutzen zu schöpfen. Wenn andere nach Abschluß eines so umfangreichen Manuskriptes wohl geneigt gewesen wären, die Hände in den Schoß zu legen, so hielt Chambers noch während der nicht gerade aufmunternden Arbeit des Korrekturlesens fleißig Umschau und ließ sich von Neuerscheinungen nichts entgehen.

Was ferner dieses Buch schon auf den ersten Blick besonders empfiehlt, ist die überaus gewissenhafte Berücksichtigung ausländischer, namentlich deutscher Arbeit. Man sollte glauben, und Chambers ist gewiß auch der Meinung, diese Fühlung mit ausländischer Forschung sei viel zu selbstverständlich, als daß man sie einem Gelehrten zum besondern Lob anrechnen könnte; aber wenn in neuen Werken, wie in der jüngst erschienenen Geschichte der schottischen Literatur von J. H. Millar, manche bei uns längst ins Fabelland verwiesene Ansichten mit wichtiger Miene uns wieder aufgetischt werden, so wirkt die neidlose und freudige Anerkennung deutscher Arbeit in diesen vier Büchern Bühnengeschichte doppelt erfreulich.

An mehreren Stellen klagt übrigens der Verfasser, daß er deutsche Dissertationen nicht habe erreichen können, obwohl ihm die Schätze des British Museum zur Verfügung standen, und der Referent kann aus eigener Erfahrung bestätigen, daß die Pflege der Literatur von Universitäts- und Schulschriften nicht gerade die starke Seite der sonst so überaus zielbewußt und sicher arbeitenden Leitung des British Museum ist. Aber wer möchte daraus dem Institut einen Vorwurf machen? Das British Museum hat so vielen Interessen zu dienen, so viele Wissenszweige zu pflegen, daß man ihm diese Lücken in einer mitunter schwer zu beschaffenden Literatur wohl zugute

halten kann. Wohl aber wäre es nur ein Gebot der Dankbarkeit für die unvergleichliche Gastfreundlichkeit, mit welcher das British Museum jeden ernst arbeitenden Fremden empfängt, wenn die deutschen Anglisten öfter als es bisher geschah ihre Veröffentlichungen an diese Bibliothek einsenden und so an dem Ausbau der großartigen Zentrale für das Studium der englischen Sprache und Literatur mitwirken wollten.

Es konnte nicht ausbleiben, und Chambers hat das auch selbst herausgefühlt, daß die Fülle von Tatsachen wie nicht minder die schwere Menge von Noten und Anhängen die Lektüre der fließend und anziehend geschriebenen Bände erheblich erschweren. Doch in Erinnerung an die Niederschrift meiner «Maskenspiele», die in ihren ersten Kapiteln sich mit Chambers' Stoff vielfach berühren, kann ich dem gelehrten Verfasser nur bestätigen, daß es bei einer Arbeit aus dem Rohen heraus oft gar nicht anders geht. Wenn man aus allen Ecken und Enden Material herbeischafft und ängstlich, vielleicht allzu ängstlich darauf bedacht ist, dem Leser ein stetes Nachprüfen zu ermöglichen, wenn man sich verpflichtet fühlt, den Benützer seines Buches durch Vorführung des ganzen Apparates sozusagen selbständig zu machen, so daß er, wenn es ihm beliebt, die Tatsachen nicht durch unsere Brille zu betrachten braucht, so kann man sich den Vorwurf wohl gefallen lassen, den Chambers voraussieht, und der mir nicht erspart blieb: man wisse nicht zwischen wichtig und unwichtig zu unterscheiden. Doch wird hoffentlich niemand die Nützlichkeit des bibliographischen Anhangs (S. 407—461) verkennen, in welchem Chambers eine Zusammenstellung aller erhaltenen Misterien, Moralitäten und Interludien bietet; ein gewaltiges Stück Arbeit steckt auch in der Übersicht aller Zeugnisse für dramatische Aufführungen auf englischem Boden während des Mittelalters (S. 329—406). —

Leider konnte hier nicht mehr gegeben werden als der erste Eindruck aus einer flüchtigen Durchsicht der beiden Bände, da wegen einer Verspätung des Rezensionsexemplars an eine Durcharbeitung des umfangreichen Werkes nicht mehr zu denken war. Doch glaubt der Referent heute schon zu wissen, daß er nichts von seiner Anerkennung der hervorragenden Leistung Chambers' wird zurücknehmen müssen, wenn er übers Jahr das Buch an dieser Stelle eingehender zu würdigen haben wird.

Wien. Rudolf Brotanek.

Der Einfluß von Marlowes Tamburlaine auf die zeitgenössischen und folgenden Dramatiker. Dissertation (Halle-Wittenberg) von E. Hübner. Halle a. S. 1901.

Die Arbeit imponiert vor allem durch die Fülle des verarbeiteten Stoffes. Über ein Jahrhundert hin findet der Verfasser die Spuren Tamburlaines in der Geschichte des englischen Dramas. Wesentlich kommen freilich nur die achtziger und neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts in Betracht mit Greene, Peele, Lodge, Kyd und Jung-Shakespeare — eine kurze Zeit, aber von reichen Ergebnissen. Hier führt der Verfasser seine Untersuchung eingehend und es ist eine respektable Leistung, auf bloß 70 Seiten 18 Dramen in ihrer Eigenart zu zeichnen und in ihren Beziehungen zum Tamb. unter

Beigabe der beweisenden Parallelstellen festzulegen. Sichtlich ist «Klarheit und Knappheit» die erfreuliche und erfolgreiche Devise des Verfassers.

Die Autorenreihe Greene — Peele — Lodge — Kyd ist im Sinne des abnehmenden Einflußes von «Tamburlaine» geordnet. Greene ist nicht bloß am stärksten beeinflußt, er ist in seinem «Alphonsus» und «Selimus» absichtlicher Nachahmer und dies über das Maß hinaus, das einem schwächeren Dichter gegenüber dem stärkeren Vorbilde zugebilligt werden darf. Denn hier rivalisiert Greene mit Marlowe, hier strebt er äußerlich nach demselben Bühnenerfolg, der der individuell-geprägten Neuheit «Tamburlaine» zu teil wurde, mit denselben Mitteln im Bau der Handlung, in der Gruppierung der Figuren, im Stil der Sprache. Freilich bleibt der Plagiator — wie das sein muß — allüberall im äußerlichen stecken Abgesehen von diesen Tamburlaine-Kopien zeigt sich der Einfluß von Marlowes Erstlingswerk auch in den selbständig geschaffenen Stücken Greenes, in «Orlando», «Friar Bacon» «George-a-Green», «Looking-Glass»; freilich hier nur in unterschiedlichen Einzelheiten, sei es von stofflichen Elementen, von stilistischen Eigenheiten, von Besonderheiten der Charakteristik — und all dies selbstverständlich vorwiegend in den heroisch-romantischen Partien dieser Dramen. In eben solcher Art sind auch die Einflüsse auf Peele, Lodge und Kyd zu verstehen. Für Peele kommt besonders sein «Edward I» in Betracht zufolge der überreichen Handlung, die zwar stellenweisen Bombast in der Sprache nicht verhindert, wenn sie schon einer eingehenderen Charakterisierung den Platz vorweg genommen hat. Lodge findet zu «Marius und Sylla» für den Hauptcharakter Sylla und die Kriegsszenen verlockende Vorbilder in «Tamburlaine». Schwächer werden die Einflüsse auf den echten Kyd, der mit seinen Rachetragödien eine neue Richtung einschlägt. Nur mehr Detailzüge weisen auf «Tamburlaine», während der pseudo-Kyd'sche «Jeronimo» wieder in nähere Nachbarschaft zu dem faszinierenden Marlowedrama rückt.

Besonders interessant gestaltet sich Shakespeares Tribut an «Tamburlaine». Er leistet ihn in «Titus», «Henry VI» und «Richard III». Die Tragödie verdankt in den Großzügen freilich Marlowes «Jew» mehr als dessen «Tamburlaine», entlehnt aber auch diesem einzelne effektvolle Situationen und Motive. Die stärkste Entlehnung im Großen und Kleinen weist der erste Teil von «Henry VI» auf. Zusehens mindert sich der Einfluß im zweiten Teil, wird schwach im dritten und ist ganz gering in «Richard III». In dieser schroff abfallenden Linie spiegelt sich die ebenso kraftvoll ansteigende, individuelle Entwicklung des stärksten dramatischen Genius der Zeit. Shakespeare lernt, aber schnell; so schnell, daß er rasch vergißt; er überwindet das Fremde durch das Eigene.

Unsere Studie verdient vollste Anerkennung, denn sie erfüllt ihren wahren Zweck; sie bereichert nicht bloß unser Wissen um immerhin wissenswerte Tatsachen von den mannigfachen Einflüssen des mächtigsten Bühnenwerkes aus den achtziger Jahren des elisabethinischen London, sondern sie fördert durch dies Wissen unser tieferes Erkennen «Tamburlaines» selber, sowie all der Dichter und Dichtungen, worauf sich sein Einfluß erstreckt.

Innsbruck. R. Fischer.

Curt Tzschaschel, Marlowes Edward II. und seine Quellen. Dissertation (Halle-Wittenberg). Halle a. S., H. John 1902.

Es ist eine tüchtige Arbeit, deren Ergebnisse freilich in den Hauptpunkten durch ältere Forschungen schon erbracht waren. Solche ergänzende Nachlesen sind wegen ihrer Undankbarkeit für den Verfasser vom Leser dankbar entgegenzunehmen, umso dankbarer, wenn — wie hier — der methodische Aufbau gesund und die Darstellung klar ist. Zur Quellenfrage hat Tancock in seinem Kommentar zum Drama längst das entscheidende Wort gesprochen: aus Holinshed schöpft der Dichter den Stoff, nur wenig nützt er auch Fabyan und Stow. Der Verfasser führt den Beweis hierfür nochmals und eingehender im ersten Hauptteil seiner Arbeit (p. 8—29), indem er das Drama szenenweise mit den Quellen vergleicht. Daran schließt sich in notwendiger Ergänzung das Herausheben all der Punkte, worin der Dichter von seiner Quelle abweicht (p. 29—33). Stark ist die Abhängigkeit von Holinshed, nur geringfügig sind die Änderungen und Neuheiten — stofflich genommen; durchaus verraten sie aber des Dichters Absicht auf künstlerisches Durchdringen des Stoffes. Dies leitet den Verfasser zum zweiten Hauptteil seiner Arbeit (p. 33—45), zur «literar-historischen Würdigung des Werkes» und zwar im Hinblick auf die Chronik. Er handelt von der «dramatischen Idee», vom «Bau des Dramas» und von den «Charakteren im Drama und in der Quelle». Ziemlich unklar ist und ohne rechtes Ergebnis bleibt der erste Abschnitt. Die Ursache scheint mir in einem Mißverständnis dessen zu liegen, was ich seinerzeit in meiner Marlowe-Studie über das dramatische Wesen des Heldencharakters ausgeführt habe (vergl. das einschlägige Zitat). Der Verfasser verwechselt einfach «Entwicklung» mit «Umbildung» des Charakters. Ganz hübsch hingegen sind die zwei andern Abschnitte wegen ihrer Verweise auf die Quelle.

Innsbruck. R. Fischer.

K. Brunhuber, Sir Philip Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer. Literarhistorische Studie. Nürnberg, Verlag von M. Edelmann. 1903. 55 S.

Wie schon der Titel andeutet, zerfällt die Arbeit in zwei getrennte Teile, eine Quellenuntersuchung des Romans und eine Zusammenstellung seiner Dramatisierungen. Man hatte bisher meist angenommen, daß Sidney sich hauptsächlich auf Sannazzaros «Arcadia» und auf Montemayors «Diana Enamorada» stütze. Daneben kamen die Romane von Amadis und Palmerin und Heliodors «Aethiopica» in Frage. Brunhuber vergleicht nun den englischen Roman genau mit diesen angeblichen Vorbildern. Er findet, daß Sannazzaro Sidney die Form, das Schäferkostüm, die Mischung von Prosa und Versen, und endlich den Namen geliefert habe. Eine Einzelstelle, die er auch für eine Entlehnung hält, vermag ich nicht als solche anzusehen. Von Montemayor, den S. Lee als Hauptquelle zitiert, stammt nur die Form der Einleitung und zwei Gedichte des Anhangs. Dagegen hat Sidney dem Amadisroman — es kommt allerdings fast nur das 11. Buch in Betracht — und Heliodor verschiedene Motive zu verdanken. Auch andere griechische

Romane, des Achilles Tatios «Leukippe und Kliptophon» und Charitons «Chaireas und Kallirrhoë» haben ihm Züge geliefert. Diese Erzählungen scheinen überhaupt gegen das Ende der Renaissance wieder stark an Einfluß in den höfischen Kreisen zu gewinnen. Entlehnungen Sidneys aus Vergil und Terenz bilden den Schluß der Quellenuntersuchung. Als Dramen, die die «Arcadia» zum Vorbild haben, werden Days «Isle of Gulls», Beaumont und Fletchers «Cupid's Revenge», Glapthornes «Argalus and Parthenia» und endlich Shirleys «Arcadia» und «Andromana» nachgewiesen. Dazu kommt in Frankreich Antoine Mareschals «Cour bergère» und in Deutschland eine Oper «Der königliche Schäfer oder Basilius in Arcadien» (1694; auch mit italienischem Text). Ein paar andere Dichtungen, deren Titel Benutzung der «Arcadia» zu verraten scheinen, sind Brunhuber nicht zugänglich gewesen. Warum darunter auch Richardsons «Pamela» angeführt wird, ist mir allerdings nicht recht klar.

Die Arbeit kann als ein sehr nützlicher Beitrag zur Literaturgeschichte der Shakespeare-Zeit bezeichnet werden.

Jena. Wolfgang Keller.

The Works of Thomas Nash, edited from the original texts by Ronald B. McKerrow. Text: vol. I. London, Bullen, 1904. XVI, 386 pp.

Die Neuausgabe dieses wichtigsten Satirikers aus der Zeit Shakespeares ist auf vier Bände berechnet, von denen die drei ersten lauter Texte bringen sollen, der vierte aber ein Leben von Nash, Anmerkungen und ein Glossar. Bisher war man auf den seltenen Neudruck in der Huth Library angewiesen; es ist sehr angenehm, die schwer verständlichen Schriften von Nash jetzt zu täglichem Nachschlagen zugänglich und bereits durch Anmerkungen erläutert zu erhalten. Nur eine beschränkte Anzahl Exemplare wird gedruckt; es empfiehlt sich daher schleunige Bestellung. Für möglichste Genauigkeit der Wiedergabe scheint jede Vorsorge getroffen. Der erste Band umfaßt: Anatomy of Absurdity; Countercuff given to Martin Junior; Returne of Pasquill; First Parte of Pasquills Apologie; Pierce Penilesse his Supplication to the Divell; Strange News of the Intercepting certaine Letters; Terrors of the Night. Die Ausstattung ist vorzüglich. A. B.

W. C. Hazlitt, Shakespeare, Himself and his Work, a study from new points of view. 2nd edition, revised, with important additions and several facsimiles. London, Quaritsch, 1903.

Der verdiente Bibliograph und Herausgeber Hazlitt bietet hier «neue Auffassungen» über viele und wichtige Shakespearefragen: über seine Familiengeschichte und deren Reflexe in den Dramen, seine ersten Londoner Eindrücke, den «unbewußten» Einfluß seiner Frau, die Eigenart seines Schaffens («vast difference between the first sketch and the perfected work»), seine Freunde und Bücher, seine Sonette und Politik — tatsächlich über fast

jedes Problem, das den Shakespeareforscher interessieren kann. Aber die Kühnheit des Verfassers erlaubt uns, trotz seines reichen Wissens, nicht recht mitzukommen. Die Fragen werden nicht systematisch erörtert, sondern mehr gestreift und auf einmal mit irgend einem subjektiven Urteil wieder fallen gelassen. Es fehlt an Ordnung, an Beherrschung der neueren Forschung, an eindringender Beweisführung, an Kritik und geradezu an Logik. So wird behauptet, Shakespeare habe nach Ausweis seiner Werke nur wenige Bücher gekannt, und von Seneca, den er doch mehrfach im lateinischen Original zitiert, habe er keinerlei literarische Einwirkung erfahren. Er habe «cited the comedies of Plautus and Seneca as the best, without being fully aware of the immense difference between the two writers» (S. 135) — während doch Polonius ausdrücklich sagt: «Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light» (Haml. II, 2). Für Falstaff werden immer und immer wieder persönliche Vorbilder geraten ohne Rücksicht auf die große Theatertradition des miles gloriosus, aus der die Gestalt wesentlich erwachsen ist. Deutschland, sagt Hazlitt S. 146, sei damals für den Engländer fast ebenso eine terra incognita gewesen, wie Amerika oder Polynesien, und der gewöhnliche Theaterbesucher «might very well imagine a cousin-german and a German cousin to be one and the same»: als wären nicht Luther, Melanchthon, Calvin und Sturm seit der Reformation in aller Munde gewesen; als hätten Ascham und Sidney, Puritaner und Komödianten nicht Reisen hierher gemacht; als wären Mephistopheles, Wittenberg, Wien und selbst ein deutscher Fürst, der England besuchte, bei Shakespeare nicht ausdrücklich genannt. Als ein Beispiel von Unlogik sei angeführt, was Hazlitt aus dem 111. Sonett («Thence comes it that my name receives a brand, And almost thence my nature is subdued To what it works in, like the *dyer's* hand») «for a highly probable acquaintance between Shakespeare and Chettle» folgert: «Henslowe the manager was also by original calling a dyer (!); and it is scarcely possible that Shakespeare and he were not well known to each other, though not immediately associated in business. Chettle ranged himself, it seems, on the side of the greater poet's supporters» u.s.w. Was hat Henslowe hier mit Chettle zu tun? Und wird Chettles Bekanntschaft mit Shakespeare nicht bereits durch dessen Worte im «Kind Heart's Dream» 1592—3 direkt erwiesen? Das Merkwürdigste aber ist die neue Erklärung, die Hazlitt S. 190 für den W. H. der Sonette aufstellt. Er fand nämlich in einem modernen Antiquarskatalog die Angabe, ein Stück von Middleton sei handschriftlich einem Mr. William Hammond gewidmet gewesen. Er weiß gar nichts über diesen Mann zu melden; er kennt nur einen William Hammond aus Nonnington in Kent, der 1655 einen Band Gedichte veröffentlichte; aber er schließt aus letzterem Umstande sofort, daß auch der Vater dieses Dichters William Hammond hieß und ebenfalls schon literarische Interessen besaß und wahrscheinlich «the only begetter of the sonnets» war. Das genügt wohl, um zu zeigen, wie entschieden das Buch zu den Shakespeare-Kuriositäten gehört.

Berlin. A. Brandl.

Max J. Wolff. William Shakespeare. Studien und Aufsätze. Leipzig 1903. Hermann Seemann Nachfolger.

«Diese Aufsätze sind weder für englische Philologen noch für Shakespeareforscher bestimmt, sondern richten sich an alle, die ein über das Maß einer kurzen Biographie hinausgehendes Interesse an dem Werk und der Person des Dichters nehmen». Sie beschäftigen sich teilweise mit wichtigen Einzeldichtungen Shakespeares, mit den Sonetten, den Dramen «Cymbelin» und «Troilus», teilweise mit einzelnen Charakteren, so werden die Änlichkeiten zwischen Brutus und Hamlet, die neuerdings Brandes scharf betont hatte, eingehend, vielleicht etwas übertreibend, gewürdigt. Vergleiche zwischen der Dramaturgie verschiedener Zeiten und Völker legt die Studie über «Romeo und Julie» nahe, indem sie die Behandlung des Stoffes durch Shakespeare, Goethe, Lope de Vega und Rojas y Zorilla gegenüberstellt; den Schluß bilden drei Abhandlungen ästhetischer Art. die sich bemühen, das Persönliche aus den Werken des Dichters herauszuschälen und uns einen Blick in das Wesen seiner Kunst tun zu lassen.

Der Verfasser ist in der Fachliteratur gut bewandert und geht von einem nüchternen, ruhigen Urteil aus. Das zeigt sich vor allem in der Behandlung der Sonettenfrage. Er sieht in den Gedichten weder poetische Stilübungen ohne persönlichen Gehalt, noch Zeugnisse von nur erlebten Tatsachen, sondern beide Elemente sind in ihnen vertreten; die Sonette sind teilweise allgemeine Betrachtungen, teilweise Liebesgedichte an eine schwarze Dame, die existiert haben muß, ohne daß wir sie heute ermitteln könnten, schließlich auch Huldigungsgedichte an den Freund Southampton, in denen des Dichters Phantasie aus dem Verhältnis dankbarer Ergebenheit eine leidenschaftliche Freundschaft macht. wie sie kaum existiert haben wird, so daß denn auch die Verbindung zwischen Freund und schwarzer Dame und das Liebesopfer des Dichters als phantastische Schößlinge aus dem kleinen Keime des Realen erwachsen sind. Der W. H. als *begetter* muß dann freilich ebenfalls ins Reich der Fabel verwiesen werden und eine Schöpfung des Buchhändlers Thorpe sein. Allerdings hat sich der Verfasser hiermit schon an Kombinationen gewagt, bei denen ein Beweis weder für noch gegen zu führen sein dürfte. Dasselbe gilt in noch höherem Maße von seinen Hypothesen über «Cymbelin» und «Troilus». Nicht nur glaubt er für alle Hauptfiguren des ersten Dramas historische Vorbilder angeben zu können (Robert Carr, Walter Raleigh, Arabella Stuart—Cloten. Bellarius, Imogen), sondern er sieht in dem überlieferten Texte beider Dramen die Ergebnisse nachhaltiger Umarbeitungen: im «Cymbelin» trat zur ursprünglichen Tragödie von den Mitgliedern der Königsfamilie das Waldidyll; «Troilus» hat sogar zwei Bearbeitungen erfahren; die erste machte aus dem Trauerspiele eine literarische Satire, die auf den Bühnenstreit um die Wende des Jahrhunderts gemünzt war und den Pandarus einführte (vgl. die «Purgierpille» des *Return of Parnassus*), 1609 wurde dann das Drama aufs neue zu seiner jetzigen Gestalt umgearbeitet. Für glücklicher als diese Hypothesen halte ich die Schlußaufsätze über Shakespeares Persönlichkeit als Künstler und Mensch. Sie betonen vor allem die geniale Psychologie und die Plastik der Darstellung, dann dem Mittelalter gegenüber seine Freiheit von allen transszendenten Faktoren — vielleicht ist aber Shakespeare in dieser Hinsicht nicht

in allen Perioden seines Lebens ganz gleich gewesen —, den Franzosen, Spaniern und den modernen Deutschen stellt der Verfasser seinen Helden entgegen als den für ein naives, nach Handlung begehrendes Publikum schaffenden Dichter, der darum Charaktere schildern konnte ohne gleichzeitig Ideen verkörpern, oder sich an konventionelle Regeln binden zu müssen, der aber selbst weder für noch wider seine Figuren Partei nimmt, darum viel weniger historisch bedingtes, mehr menschlich Lebenswahres geschaffen hat als jeder andere Dichter.

Posen. Wilhelm Dibelius.

H. R. D. Anders, Shakespeare's Books. A Dissertation on Shakespeare's Reading and the immediate Sources of his Works [= Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band I.] Berlin, Reimer, 1904, XX, 316 pp. Preis: M. 7, geb. M. 8; für Mitglieder: M. 5, geb. M. 6.

Dem Bearbeiter eines Buches über Shakespeares Bücher drohen von allen Seiten Schwierigkeiten und Klippen mannigfachster Art: soviel ich von meinem Winkel aus beurteilen kann, hat Anders es meisterhaft verstanden, die Klippen zu vermeiden, die Schwierigkeiten zu überwältigen, sodaß er uns als sicherer, weil nüchterner, Führer durch Shakespeares für unsere Begriffe ziemlich bescheidene Bibliothek dienen kann; ja er ist selbstlos genug, den Leser ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, daß Shakespeare nie ein Bücherwurm gewesen ist — ich habe es daher fast bedauert, Furness' «goldene Worte» im Var. Sh., Lear, p. 383, nicht als Motto am Kopfe des Buches zu finden. Es ist der Mühe wert, Anders' eigne Worte zu zitieren: «This essay, as all essays are, more or less, is one-sided. It deals only with Shakespeare's book knowledge and with literary influences generally as visible in his works. The more important and powerful influences, however, on Shakespeare's young mind did not emanate from books. Nor was he a bookworm at any time, though he read a great deal in later life, digesting thoroughly and assimilating all he read» [p. 7].

Die literarischen Einflüsse, die auf Shakespeare gewirkt haben — d. h. soweit sie überhaupt sichtbare Spuren hinterlassen haben — sind nun im wesentlichen die folgenden: eine Anzahl Schulbücher, klassische Autoren, moderne kontinentale und englische Prosaisten und Dichter, Volkslieder und Volksbücher, die Bibel und Reisebeschreibungen; im einzelnen muß ich hier auf Anders' Buch selbst verweisen, in dem die möglichen Einflüsse der verschiedenen Schriftsteller der Reihe nach untersucht werden.

Eine Lücke glaube ich erwähnen zu sollen, von der ich bis jetzt nicht weiß, ob sie wirklich in Shakespeares Belesenheit vorhanden war oder aber ob sie auf unsere Unkenntnis zurückzuführen ist; ich meine: hat er in der Tat die englische Literatur des anfangenden 16. Jahrhunderts und besonders die Humanisten von Erasmus[1]) und More bis herab auf Poggio und Nevizan

---

[1]) Vergl. z. B. *Mids. N. Dr.* I, 1, 76 (Anders, p. 287):
But earthlier happy is the rose distilled,
Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness —

nicht gekannt? Ich muß gestehen, daß mir seine Unkenntnis fast unmöglich erscheinen will; hier sowohl, wie bei der Frage nach der direkten Quelle von Timon und Sonett 153, 154[1]) kann nur die peinlichste Sammlung des Materials uns eine Lösung bringen, — wenn es der gütige Zufall nicht einmal tut.

Für Timon wären jedenfalls neben den lateinischen Übersetzungen auch kontinentale, z. B. die italienische, herbeizuziehen; denn daß Shakespeare, der Lateinisch und Französisch recht gut kannte, nicht imstande gewesen wäre, Italienisch zu lesen, ist einer von den Punkten, in denen mir Anders' Skepsis etwas zu weit zu gehen scheint. Auf der anderen Seite unterschreibe ich jedoch recht gern das, was Anders über die mythologischen Kenntnisse Shakespeares sagt, obwohl es zweifelhaft sein kann, daß gerade Ovid die Hauptquelle für ihn war; an Kompendien (vergl. z. B. Textors «Officina» u. ä.) war kein Mangel, und ihn, den Denker, muß gerade die beliebte expositio ethica interessiert haben.

Das 4. Kapitel, das die Einflüsse des zeitgenössischen englischen Dramas auf Shakespeare schildert,[2]) ist — merkwürdigerweise — eins der kürzesten. Aber mit Recht sagt Anders, daß ihm die Vorarbeiten fast überall gefehlt haben; er muß sich daher im allgemeinen mit der Vorführung einer gewissen Anzahl von Parallel-Stellen begnügen. Für «Tamburlaine» lag Hübners fleißige Dissertation vor; für andere einzelne Stücke ist noch viel zu tun, um nicht zu sagen alles, zumal da für Shakespeare, der als Schauspieler sich eine respektabele Menge fremden Eigentums aneignen mußte, die Gefahr nahe lag, daß er hier und da eine Idee oder eine Wortfolge geradezu unwissentlich in seine Dichtungen hinübernahm. Eine hübsche Illustration hat Dowden (Hamlet, Methuen & Co.) zu Hamlet II, 2, 210 ff. geliefert, indem er auf Jonsons *Ev. man in his Hum.*, Quarto 1601, pp. 25—26 (Shakespeare-Jahrbuch 38, p. 20) aufmerksam macht, wo es heißt: *come in out of the ayre*, worauf Thorello sagt: *How simple, and how subtill are her answeres?* (Fol. 1616, p. 23, gleichlautend). Ob wir hier je zu einer halbwegs umfassenden Übersicht kommen werden, darf billig bezweifelt werden, wenn man bedenkt,

---

und Erasmus, *Proc. & Puell.*,: Ego rosam existimo feliciorem, quae marcescit in hominis manu, delectans interim it oculos it nares, quam quae senescit in frutice. Der Sinn ist fast derselbe; aber sehr richtig sagt Anders: Neither a solitary parallelism nor a number of parallelisms prove anything . . . . [p. XIX].

[1]) Die humanistische Epigrammliteratur und ihre englische Schwester ist uns allen fast eine terra incognita, soweit nicht ein paar ganz bekannte Namen in Betracht kommen. Eine Durcharbeitung und Vergleichung derselben würde ohne Zweifel besonders bei den Dramatikern schöne Früchte zeitigen, die, wie John Heywood und Ben Jonson selbst auf diesem Felde tätig gewesen sind. Zu Heywoods *Play of the Wether*, l. 942 (Brandl, Quellen, p. 246; cf. p. 267, l. 212!) *The deuyll shall haue the tone to fet the tother* vergl. das Epigramm des Joh. Secundus in *Materialien*, III, p. 351.

[2]) Dieser Einfluß muß um so stärker und nachhaltiger gewesen sein, als er nur in bedingtem Maße auf eigentlicher Lektüre beruht!

daß uns z. B. von dem einen Spenser sämtliche «Pageaunts» und «Comedies» verloren sind. Und schließlich muß doch auch der eifrigste Philologe zugeben, daß derartige Nachweise, wenn sie schon von unserer Akribie ein schönes Zeugnis ablegen, denn doch nicht geeignet sind, an unserer Wertschätzung des Dichters ein Titelchen zu ändern — sie bringen ihn uns nur menschlich näher.

Denselben Vorteil hat das wundervolle 5. Kapitel über Popular Literatur; auch hier vergessen wir gern den Titel des Buches und sitzen mit dem Dichter zu Füßen einer alten Tante, um ihren Erzählungen zu lauschen oder ziehen mit ihm und ein paar lustigen Kumpanen hinaus zu Sang und Bier bei «Marian Hacket, the fat ale-wife of Wincot».

Hoffentlich schließen sich uns recht viele Mitglieder der Shakespeare-Gesellschaft an — es wäre der schönste Dank für Anders' schönes Buch und zugleich eine Ermutigung für den rührigen Vorstand unserer Gesellschaft, dem wir die «Schriften» verdanken!

Louvain. W. Bang.

Robert Kilburn Root. Classical Mythology in Shakespeare. Yale Studies in English, vol. XIX. New York: Henry Holt and Co. 1903. 134 pp. ($ 1.00)

This study was submitted as a thesis for the Doctorate in Yale University. Its title indicates its general character. It represents much careful research in an extremely narrow field, and its appeal will be greatest for those students who are interested in the statistics of literature.

The book is divided into three sections, the Introduction, Part I, and Part II. Part I is a catalogue of all the myths mentioned in Shakespeare's works, with references to the plays in which they are found, and notes on the probable sources from which the poet drew them. Part II discusses the total classical allusion in each play, with comparisons and generalizations. In these divisions — the main part of the book — the author's thoroughness and exactness are to be commended; the student will find here easy and accurate references to all the passages in which mythological allusions occur.

In the Introduction, however, there is room for question. Dr. Root refers the majority of allusions to Ovid, most of the remainder to Vergil, and a mere handful to other classical writers. He dismisses as «utterly improbable» the rather obvious objections that Shakespeare might have learned the myths from later poets — such as, in English, Chaucer, Gower and Spenser (p 7). Dr. Root's position here would provoke no comment, did he not make of his assumption a method for testing the authenticity of disputed plays. He has just said (p. 6) that no genuine play shows any influence of the Greek dramatists. He then argues (p. 16) that *Titus Andronicus* is not Shakespeare's work, among other reasons because it contains an allusion to the burial of Ajax, an incident in the Troy story furnished only by Sophocles; and since Shakespeare, by Dr. Root's hypothesis, drew his allusions from Ovid and Vergil, he probably did not write the play!

Dr. Root finds also that Shakespeare's use of mythology varies at different times in his career. In his early writings the allusions are decorative and elaborate; in the middle period they are playful and trivial; in the later, more serious plays they are deeper in meaning, and are drawn from the more heroic myths. On this perfectly just generalization, Dr. Root would base a method for determining the chronology of disputed plays. Therefore he concludes that *Troilus and Cressida* belongs to 1601—1602, where indeed recent critics have put it, though, as he says, «on wholly different grounds». The reasoning by which he reaches this conclusion is tenuous to a degree The whole theory leaves out of account the poet's dramatic sense, that would fit a trivial allusion to a trivial occasion, wherever that occasion might fall; if the allusions in *Troilus and Cressida* have the same lightness of tone as those in *As You Like It*, the inference is that both plays are written in the same mood, though not necessarily at the same time. But it is only just to Dr. Root to say that he himself is not very confident of this theory.

These are the two theories of usefulness that Dr. Root advances for his work. The weak points of both have been indicaded. No doubt minute, conscientious work brings its own reward, but it seems a pity that a book should represent so much time and effort, and results so slight.

Amherst College. John Erskine.

Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters from Fynes Moryson's Itinerary, being a Survey of the Conditions of Europe at the End of the 16th Century, with an Introduction by Charles Hughes. London. Sherratt and Hughes, 1903. XLVI, 496 p.

Moryson machte seine erste Reise 1591—5 nach Hamburg, Leipzig, Wittenberg, Prag, Heidelberg, Frankfurt, Emden, Amsterdam, Krakau, Wien, Padua, Capua, Zürich, Straßburg, Paris, Dover. Die zweite 1596—7 ging über Emden nach Nürnberg, Augsburg, Venedig, Cypern, Jerusalem, Aleppo, Kreta, Konstantinopel, Venedig. Was er selbst darüber 1617 veröffentlichte, wird als typisches Europa-Bild eines Landsmannes und Zeitgenossen von Shakespeare mehrfach zitiert (Anders, Sh.'s Books, p. 256). Dazu kommen jetzt umfangreiche Kapitel aus seinen bisher ungedruckten Aufzeichnungen. Moryson war kein sehr kritischer Betrachter. Obwohl M. A. von Cambridge, läßt er z. B. die Peterskirche in Rom von Kaiser Konstantin gebaut sein. Aber gerade weil er die Dinge mit kindlicher Unmittelbarkeit ansieht und seinen mitgebrachten englischen Meinungen fleißig das Wort überläßt, ist er uns interessant, als gesprächiger Zeuge für die Weltanschauung von Shakespeares Umgebung. In direktem Zusammenhang mit dessen Kreis ist er nicht zu erweisen; daß Ben Jonson über den Tod seines Neffen Harry Moryson Verse machte, trug sich erst 1629 zu.

In erster Linie fällt Morysons großes Interesse für die Türken auf, für ihre Macht und für die Gepflogenheit jedes neuen Sultans, seine Brüder umbringen zu lassen (S. 3. 6); man denke an Heinrichs V. Beschwichtigung

an seine Brüder: «This is the English, not the Turkish court» (Heinr. IV. B. II, 2). In Venedig betont Moryson wiederholt, daß die dortige Regierung mit Vorliebe Fremde zu Befehlshabern ernenne, aus Furcht vor Aufruhr: Othello (S. 132, 139). Er ist erstaunt über die unbeschränkte Gewalt, mit der italienische Eltern über die Hand ihrer Töchter verfügen (Julia), über den Reichtum der Venetianer und ihre strengen Gesetze gegen bankerotte Kaufleute (Kaufm. v. Ven.). Er beschreibt die Peinigung strappado, die bei Shakespeare (Heinr. IV. A. II, 4) erwähnt ist: «The frequent punishment for common breaches of the lawe is the Corde called Strappado, or strappa di corda, where the delinquent is cast downe with Cords fastned to his Armes running in a pully, so as at the fall the ioynts at the shoulder turne rounde about, except he have agilitye to save himselfe, which some practise, and have, so as they dare take the Jerke of the Corde for a small reward» (S. 160). Der italienischen Sittenlosigkeit, über die sich damals alle Engländer aufhielten, stellt er die Sittenstrenge deutscher Städte gegenüber, in denen Unzucht mit Tod bestraft werde (Maß für Maß). Sehr verwundert ist er über die Religionsfreiheit in Deutschland: «The very Jewes are permitted to live» (S. 269), was damals in England bekanntlich nur als Ausnahme und mit Lebensgefahr gestattet war. Wittenberg ist ihm so sehr die führende deutsche Universität, daß er sie an Stelle aller anderen beschreibt. Das Buch ist — nebenbei bemerkt — eine Fundgrube für den deutschen Kulturhistoriker, handelt über die große Verehrung Luthers und Melanchtons, städtische und studentische Sitten, Kaiser Rudolf und die Juden in Prag usw., auch über englische Komödianten in Frankfurt a. M. 1592, worüber näheres oben bei «Kleineren Mitteilungen» mitgeteilt ist. Die Ausgabe ist prächtig gedruckt, mit Nachbildungen zweier Originalblätter versehen und bewahrt sogar die alte Orthographie, entbehrt aber leider eines Registers, so daß man sich gründlich hindurchlesen muß.

Berlin. A. Brandl.

Theodor Eichhoff, Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. I. 1. Die Grundfrage des Shakespeare-Studiums. 2. Interpolationen in *The Comedy of Errors*. Halle a. S. Niemeyer. 1903. 88 S. (M. 2.—).

Eichhoff hat in kurzer Frist schon die dritte Schrift über Shakespeare produziert. Er tritt als Apostel auf, um der Wissenschaft, die seiner Meinung nach «an geistigem Materialismus krankt», neue Wege zu weisen. Sie soll brauchbar gemacht werden, sie soll uns Wahrheit lehren. Was aber diese Wahrheit sei, das scheint sich der Philosoph selbst nicht recht klar gemacht zu haben. Er konstruiert sich dann ein Spottbild von Wissenschaft, gegen das er mutig zu Felde zieht. Es sind die Herausgeber Shakespeares, speziell der Globe-Edition, denen er Vergewaltigung der Freiheit ihrer Mitmenschen vorwirft, weil sie «*The Works of Shakespeare*» auf den Titel schreiben. Denn, so meint er, wir haben keinen strikten Beweis für Shakespeares Autorschaft der Dramen, und selbst wenn des Dichters Geist aufträte und sie bezeugte, würde das Eichhoff nicht genügen. Da es nun

aber in der historischen Wissenschaft keine mathematisch beweisbaren Wahrheiten gibt, verwirft Eichhoff überhaupt alles Streben in dieser Richtung, er will nichts wissen vom historischen Shakespeare, sondern sucht nur seinen Shakespeare zu ergründen: daher der Titel der Sammlung. Er will nur Subjektivismus. Ich kann aber nicht recht einsehen, warum er nicht seinen Shakespeare auch für sich behält, denn für andere paßt er ja nach seiner eigenen Theorie nicht. Im zweiten Teil wendet er seine Grundsätze praktisch an, indem er aus der «Komödie der Irrungen» alles herausstreicht und für Interpolationen erklärt, was ihm nicht gefällt. Wissenschaftlich ist seine Arbeit sowohl wegen der Methode als auch wegen der angewandten Kenntnisse — ich habe dabei seine Angriffe auf den Globe-Text im Auge — nicht ernst zu nehmen, und man kann nur wünschen, daß die Sammlung mit Heft I aufhöre.

Jena. Wolfgang Keller.

Shakespeare's Portrayal of the Moral Life. By Frank Chapman Sharp, Ph. D., Ass't Professor of Philosophy in the University of Wisconsin. New York: Charles Scribner's Sons: 1902. Pp. XIII and 232.

This is the book of a Philosopher who seems to be as deeply interested in Shakespeare as in the problems of ethics. Here he has combined the study of both. He has turned to the world of Shakespeare's men and women, seeking to discover what light they throw on the problems of ethics, requiring their answers to the great questions of the moral life. «The standard or standards by which conduct is judged, the nature of conscience and its mode of working, the nature and source of the consciousness of obligation, the conditions under which responsibility is imputed, .. the relation of methaphysical and theological beliefs to morality, .. the connection between character and happines, the dynamics of virtue and crime», as manifested in the plays — these are the objects of his investigation. Very sanely he does not attempt to determine Shakespeare's opinions and beliefs about these things; his work is objective; it is simply a record of the moral life of Shakespeare's characters. Others have made such records, but their work is in fragments, mingled inextricably with criticism linguistic, dramatic and aesthetic: the great value of Prof. Sharp's work is that here the record is single and nearly, if not quite, complete. On the one side the dogmas and theories of the various modern schools of ethics: on the other the moral ideas and judgments of Shakespeare's world. The result is illuminative to the student of Shakespeare: we imagine it will be found of much value also to the student of ethics.

The certainty of Prof. Sharp's results depends, of course, largely upon the worth of his interpretations of the plays. He has been an earnest student of the commentators, but more earnestly of the plays themselves. His judgments are generally keen and sagacious. Quite apart from his main service, he offers much of value in his generall interpretation of various plays, especially of *Macbeth* and *Lear*, and in his comments on individual passages.

Inevitably, there are some things with which the individual reader will disagree. To the present reviewer it is a matter of regret that Prof. Sharp so readily accepts the view that the soliloquy of Richard III *(R. III.*, V, 3, 178 *et seq.)* is spurious, and that Richard is conscienceless. He has plenty of strong support in this view, of course; none the less, evidences of a conscience in Richard are not confined to this passage; and we believe that a proper interpretation of *Henry VI* and *Richard III* make it demonstrable that Richard's tragedy is the tragedy of a man who, gifted with every power of nature to overcome conscience, yet fails to overcome it, and voices his own tragic penalty in the «I am a villain» of the soliloquy. Somewhat too dogmatic sound the assertions of Prof. Sharp that Lady Macbeth is «misled by his sonorous phrases» into thinking Macbeth too full of the milk of human kindness; that Macbeth listens with grim indifference to the news of his wife's death, because he has ceased to love her; that the line «As my great patron thought on in my prayers» is sufficient evidence that Kent had originally a deep religious faith.

But Prof. Sharp will not be too deeply moved if his critics disagree with a good many of his interpretations. For he himself wages a sturdy war upon the commentators. Ulrici — in a trenchant and admirable passage — Gervinus and Coleridge come in for some body blows.

Taken for all in all, the book appears an excellent and valuable piece of work. We may hope that this is not the last time Prof. Sharp will turn his attention to Shakespeare.

Amherst College. George B. Churchill.

J. Kohler, Verbrechertypen in Shakespeares Dramen. Berlin S. 42. Otto Elsner. 108 S.

Der bekannte, auch auf dem Gebiete der Kunst und Literatur verdiente Berliner Jurist legt uns ein Büchlein vor, das sehr feine und treffende Beobachtungen im einzelnen enthält, das uns Philologen aber durch seinen juristischen Titel «Verbrechertypen» stutzig macht. Alsbald umschweben uns die Schemen einer «Schuld- und Sühne-Ästhetik» mit ihrer «poetischen Gerechtigkeit» usw. Wir möchten doch für tragische Helden und ihre Gegenspieler nicht das Wort «Verbrecher» gebrauchen, das für uns Laien einen widerlichen Klang hat und den damit Bezeichneten ganz außerhalb unserer Gesellschaft zu stellen scheint, während der Dichter uns doch gerade mit seinen tragischen Figuren identifizieren möchte. Freilich, die moderne Schule unter den Kriminalisten denkt anders: sie nimmt schließlich dem Verbrecher jede Verantwortung; aber damit ist uns noch weniger gedient. Alle Tragik gründet sich auf die Voraussetzung des freien Willens im Menschen, auf die Annahme seiner Freiheit, wenigstens im Reiche des intelligiblen Charakters, mag er dann auch in der Empirie alsbald in der Verkettung von Ursache und Folge seine Selbständigkeit einbüßen.

Wir würden nicht über den Titel streiten, wenn K. nicht wirklich die juristische Terminologie bis ins einzelne durchführte. Was er über die soziale Gebundenheit des Verbrechers durch Gewissen und Mitleid sagt, das

ist gewiß gut und wertvoll, nur hätte er sie deutlicher, im Anschluß an Wundt, aus dem Gemeintrieb herausarbeiten können. Doch finden wir bei den großen Heldengestalten Shakespeares sehr wenig Gewissensbisse und sehr wenig sympathetische Regungen, wie uns Wetz nachgewiesen hat; gibt doch Kohler selbst S. 6 die Möglichkeit einer Abstumpfung des Gewissens zu.

Aber Kohler beurteilt überhaupt Shakespeares Figuren viel zu stark vom modernen Standpunkt aus. Es sind Renaissancemenschen, die wir vor uns haben und diese sind insofern anders als wir organisiert, als ihr Gemeinsinn eben außerordentlich gering, ihr Selbstsinn sehr stark ausgebildet ist. Wie wenig man damals das «Gewissen» beachtete, hat uns erst in diesen Tagen wieder die meisterliche Darlegung Diltheys über die «Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts» (Berliner Sitzungsberichte 1904) bewiesen. Diese Persönlichkeiten leben sich aus mit der Berechtigung einer Naturkraft, und wir betrachten sie nicht mit dem Strafgesetzbuch in der Hand. Nicht umsonst läßt Marlowe im Prolog zum «Juden von Malta» Macchiavelli auftreten; man muß seine Lehre besser kennen, als die moderne Verbrecherpsychologie, wenn man mit Shakespeares Figuren leben und weben will.

Ich will auf die Deutung der Einzelfiguren nicht eingehen und nur den Inhalt andeuten. Kohler scheidet:

Verbrecher mit sozialem Wesen:

1. die Leidenschaftsverbrecher.

Verbrecher aus egoistischen Trieben:

a) der einfache Leidenschaftsverbrecher: Macbeth.

b) der Staatsstreichverbrecher: Richard III.

Verbrecher aus altruistischen Trieben (Fanatiker): Brutus und Cassius.

2. Gelegenheitsverbrecher: Othello.

Gewissenlose Verbrecher (Moral Insanity):

1. Edmund.
2. Jago.
3. Cade.

Die bloße Klassifizierung schon widerspricht unserm Empfinden. Der Literarhistoriker kennt keinen Unterschied zwischen «Leidenschafts-» und «Gelegenheitsverbrechen», oder zwischen Leidenschafts- und Gelegenheitshandlungen. Kohler sagt (S. 7) «Auch den Gelegenheitsverbrecher bringt eine Leidenschaft ins Verbrechen, aber nur darum, weil er durch eine merkwürdige Verkettung des Schicksals in eine augenblickliche anomale Lage des Gemüts kam, die ihn zur Tat trieb». Das ist uns psychologisch nicht klar. Was heißt «anomale Lage des Gemüts?» Verwechselt K. Leidenschaft und Affekt? Aber auch der letztere ist im habitus des seelischen Lebens begründet und nicht anomal. Was ganz unvorhergesehen kommt, das würden wir dem Dichter als schweren Fehler anrechnen. Tatsächlich begeht ihn Shakespeare nicht. Wie fein ist gerade in Othello das seelische Gefüge aufgebaut! Andererseits genügt uns die mehr abstrakte Motivierung durch die bloße Leidenschaft nicht, denn auch diese muß in einer ganz bestimmten Lage Gelegenheit zur völligen Entwickelung finden; so ist der «Leidenschaftsverbrecher», mag der Strafrichter darüber denken, wie er will,

für uns und für den Dramatiker immer auch ein Gelegenheitsverbrecher. Man sehe nur Kohlers eigene Ausführungen über Macbeth an. Und daß Jago und Cade sich durchaus nicht außerhalb der sozialen Welt befinden, sondern gerade durch Kränkung ihrer sozialen Gefühle zum Handeln gereizt werden, ist wohl klar. Weil sie innerhalb der Gesellschaft die Rolle nicht spielen konnten, die sie begehrten, stellen sie sich abseits; aber auch Cade kommt eben ohne die Menge nicht aus. Daß sie dabei selbstsüchtige Pläne verfolgen, stellt sie in eine Reihe mit Richard III., nur daß dieser die reichere, vollere Natur ist und jene erbärmliche Gesellen. Darum leiden sie doch aber noch nicht an Moral Insanity, sie handeln nicht aus purer Bosheit und Schädigungssucht, sondern aus Motiven, für die ihre Gegner verantwortlich sind; wäre das nicht der Fall, dann wären sie eben nicht dramatisch und ein wirklicher Fall von Moral Insanity würde uns in der Tragödie allemal als Zeichen poetischer Unzulänglichkeit erscheinen.

Würzburg. Robert Petsch.

Richard G. Moulton. The Moral System of Shakespeare. New-York: The Macmillan Co. 1903. Pp. VIII + 381.

There are two words in the title of this book, «moral» and «system», which convey great meaning and involve the general aesthetic treatment of a literary subject with the more special technical discussion of an allied science. «Moral» and «system» are not terms to be bandied about by the careless player, without regard to the exact value which scientific training of the past has imparted to such terminology. It is one thing to give an outline of Shakespeare's plots, and it is another thing to claim that this outline is a moral system. I should question whether the title had been properly chosen, or whether the author had been entitled to employ it, were I not convinced by the «Introduction» that the writer had estimated the true meaning of the words, «The Moral System of Shakespeare». There are retrenchments to be made, and when these are made the title assumes more modest and fitting proportions. These concessions or modifications are enumerated by Mr. Moulton in his «Introduction», and they are sufficiently important to be repeated to the reader before he enters on this extensive and minute research into the domain of morals as depicted by Shakespeare's plays.

«The title of this work, The Moral System of Shakespeare, is not intended to suggest that the man Shakespeare had formed in his mind a certain system of morals, which he proceeded to put into his plays. Indeed, this book does not concern itself in any way with the man Shakespeare»; — — — — «Shakespeare is only used as a convenient name for the whole body of thirty-six dramas usually attributed to William Shakespeare». At the very outset, therefore, Mr. Moulton removes a great difficulty, the possibility of confusing the personality of Shakespeare with the series of plays known as the Shakespearean plays. One understands how simple would be the discussion of the moral system of the Marlowean plays, but how great the task of estimating the moral system of Marlowe.

Next, «system» is not to be too systematic: «For myself, I am content to draw nothing more of system out of the world of Shakespeare's creations than may be drawn from the world of real life». And again, «every degree of success in discovering and coordinating moral ideas in the Drama may lay claim to the broad sense of the word system».

In like manner the same reservations must be made when the word «moral» is taken into consideration. «It remains to ask, how far we are to extend the range of the word moral in treating the moral system of Shakespeare. In the first place, we are open to consider all that touches character, the ways of men, the aims, motives, impulses, whether of individuals or classes: all that is covered by the Latin word *mores* So far as this goes we are on the same ground as the science of ethics. But, though it would seem as if the Latin word *morals* and the Greek word *ethics* were exact counterparts one of the other, yet in usage and common thought the conception of morals extends much beyond the science of ethics».

These preliminary observations are necessary to an understanding of the task that the author has placed before himself in developing so vast a theme as the moral system of Shakespeare. The inquiry, as the writer states, now falls into three natural parts. «In the first, particular dramas will be presented to illustrate what may be recognised as root ideas in the moral system of Shakespeare. Then the inquiry will widen, and survey the world of Shakespeare's creation in its moral complexity. In the third part will be considered the forces of life in Shakespeare's moral world, so far as these express themselves in dramatic forms, from personal will at one end of the scale to overruling providence at the other end».

The first of the three books treats of the «root ideas of Shakespeare's moral system». The representation of these so-called root ideas will be found in the five chapters which include studies of «Heroism and Moral Balance», as given in the first four Histories; «Wrong and Retribution», in the second four Histories; «Innocence and Pathos», in the tragedy of *Romeo and Juliet*; «Wrong and Restoration», in the comedies of *Winter's Tale* and *Cymbeline*; and finally, «The Life Without and the Life Within», in the mask-tragedy of *Henry the Eighth*. In beginning this discussion it would have been well to have prefaced these five chapters with a brief outline of the author's understanding or conception of the terms «root ideas». Human character is the theme of this part of the work. The greatest force of the drama is character, the development of character, the growth of personality, the little world in man that distinguishes it from the greater world outside of man. In the ethical world created by Shakespeare no interest is more fundamental than the interest of human character. The inner life of man is in constant struggle, a struggle harmonious or conflicting, with the outer life. In viewing this force, character, in its movements, harmonious or otherwise, with this greater force, the world, the writer chooses to present five phases of it as portrayed in these creations of the dramatist. These may be briefly outlined in the writer's words, by selecting his results here and there. There is simple character development; «what happens in *Henry the Fifth* is not a rise or fall of the hero, — — it is the development of the moon through its phases, not variation of the thing, but variation of the

light that allows it to be seen». Character and the world of providential government may next be taken together. In one drama providence manifests itself in the form of retribution, as in the second four Histories; and again it manifests itself as accident, as in *Romeo and Juliet*. «Yet again, we turn to behold the providence of mercy; the forces which make for restoration, alike in character and in fate, are displayed at their work, and skilful fashioning of plot is permitted to clothe with beauty the lofty idea of redemption. But more than all this is required. There are two spheres, not one, in which providence may be displayed, the life without and the life within; and that which is ruin in the one may be recognised as triumph in the other. This last of the root ideas of Shakespeare seems to harmonize all the rest». This last manifestation of providence is illustrated in the mask-tragedy of *Henry VIII*.

All these conclusions may be admitted if it is allowed to look upon the plot of a play as its providential scheme. If you grant that the dramatist is the creator of his world, occupies the place of a Prospero in his plot-creation, you may find a kind of harmony existing between the characterization and the world in which the character is represented as acting. The more consistent the providential scheme created, the more evident the moral system will appear. If, however, the eyes are kept fastened too long on the «system» the critic will overestimate the systematic invention of the dramatist. A good play may be spoiled by reading too much ethics between the lines. I find this fault constantly appearing in this work. For example, in the chapter on «Innocence and Pathos», (III), Mr. Moulton comments on the play of *Romeo and Juliet* as follows: «Whether therefore we consider real life or life in the ideal, whether we review ancient tragedy or the literature of the Bible, we are led to the conclusion that a moral system revealed in dramatic plot must be expected to exhibit nemesis as a single aspect of providence, and not as its sole law. Now one of the principles underlying the exceptions to the universality of retribution, one of the forces that will be found to come between individual character and individual fate, is that which is expressed by the term Accident». After a full analysis of the plot this accident is made to reappear. «The plot of this play has fully unfolded itself; what has been its dominant motive? In the dim background of the story, for those who care to look at it, may be seen a providence of retribution: evil has brought forth evil, where the feud of the parents has caused the death of the children. This retribution is seen balanced by its opposite, for the heroism of Juliet is a good that but brings forth evil. But in the foreground, at every turn of the movement, we see emphasized the strange work of providence by which accident mocks the best concerted schemes of men; pity, not terror, is the emotion of the poem». And finally, «The note struck by the prologue rings in the final couplet of the poem: no moral lesson is read, but the word pathos is found in the simple English equivalent — —

For never was a story of more Woe
Than this of Juliet and her Romeo».

Very nice is the adjustment between characterization and plot, and for the commentator with a theory to prove, there is great danger in explaining

the one at the expense of the other. In emphasizing too strongly the ideas of moral balance in *Henry V.*, the accident theory in *Romeo and Juliet*, the innocence of Cordelia or the villainy of Richard, many traits of character and situations have been trown out of harmony with actuality or truth.

The second book of Mr. Moulton's work treats of «Shakespeare's World in its Moral Complexity». Five aspects of the question are discussed in as many chapters. These are entitled: The Outer and Inner in Application to Roman Life; Moral Problems Dramatised; Comedy as Life in Equilibrium; Tragedy as Equilibrium Overthrown; and The Moral Significance of Humour.

The transition from the first book to the second is marked by the added notion of the difference between ancient (Roman) life and modern life. The writer builds an elaborate theory respecting the ancient idea of «the state» and uses this as a starting point from which to discuss the development of character as displayed in *Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*. The added idea of «the state» is supposed to present a new conflict, to link the growth of individuality to a larger idea, namely, the pure ideal of the state. Thus the discussion passes from a «root idea» to the «world in its moral complexity». The transition from one play to another may be stated in the author's words as follows: «The conflict between the pure ideal of the state and the growing force of individuality, which the drama of *Coriolanus* exhibited in its first beginnings, is presented by *Julius Caesar* in a late stage of development Generations of time have separated the age of the one story from that of the other, and all the while the silent progress of human nature has carried with it the expansion of the individual life; the two sides of the antithesis are now to meet on equal terms». And this antithesis between the state and the individual is made the dominant factor in the play, so that the action of the play, no less than the characters, are supposed to turn upon it as a sort of pivot. I believe that all readers of this work should pause here and ask themselves whether this interpretation of the plays is not based on a point altogether too fantastical to sustain great weight. Is there a difference between an English historical play and a Roman historical play? Does that difference rest on the idea of «state»? Does the characterization of the one present a means for «root idea» study to be distinguished from the idea of complexity in the other?

In the chapter entitled, «Moral Problems Dramatized», a large part of the discussion is given to *Measure for Measure,* part of it to *King Lear.* The last three chapters discuss the evolution of comedy and tragedy in literary form, and the «moral significance of humour». This last chapter is closely allied to the one upon Comedy. The Shakespearean conception of comedy may be formulated under two heads: for the first, it may be said that comedy in Shakespeare is story raised to its highest power, and secondly, it is a harmony of tones These «tones» may be said to rise to the tragic or sink to wild abandon. In the discussion of tragedy nothing is said about «tones» though all students of tragedy will appreciate the various states of feeling or tones that tragedy itself may create.

Much that is said in the chapter on humour and its moral significance can hardly be taken other than humorously. Puns in passages of deep

emotiòn are to be looked upon as tone-clash; puns in such cases are verbal hysterics.

The first book dealt with character, the second with the phenomena of life, and the third passes to an exposition of the forces which underlie life, at least so far as they are reflected in dramatic forms. The third book is therefore entitled, «The Forces of Life in Shakespeare's Moral World». In five chapters it treats of Personality and its Dramatic Expression in Intrigue and Irony; The Momentum of Character and the Sway of Circumstance; The Pendulum of History; Supernatural Agency in Shakespeare's Moral World; and finally the Moral Accident and Overruling Providence.

The first chapter deals with the most powerful force that enters into human life, personal, individual will. The force of will is first explained, illustrated copiously from *The Taming of the Shrew* and *The Two Gentlemen of Verona*, both dramas rich in ironic situation and well supplied with the clash of intrigues. «It is obvious enough that intrigue and irony naturally go together in the moral system of a dramatic literature: as intrigue is specially consecrated to the dramatic expression of individuall will, so irony has the function of conveying the clash of individual wills with one another or with circumstances». Examples of plot resting on the clash of intrigue are also cited here from *The Merry Wives of Windsor*, *Twelfth Night*, and *A Midsummer-Night's Dream*. All the comedies show the dominating power of intrigue with attendant irony. But intrigue has a place in tragedy too and numerous excellent examples of this are taken from *Othello*. So much for the force of will: the restraints of will from within or from without are discussed in the chapters following. The two dominant forces which may be said to modify individual action are heredity and environment. Heredity is a little modern for Shakespeare, and therefore Mr. Moulton has used the word «momentum» to represent that in character which may be called tendency. The momentum of character is satisfactorially illustrated in the «Caskets Story» in the *Merchant of Venice*. But for the momentum of character the supreme illustration is the career of Macbeth.

«Heredity is a limitation upon personal will from within; a corresponding limitation from without is expressed by the term «environment». In a sense, the whole universe may be considered as the environment of each individual in it». But here the discussion is limited to the more immediate environment that is called circumstance, the «sway of circumstance», and it is this which supplies the Enveloping Action, predominant over all the rest of the plot.

To these books Mr. Moulton has added an «Appendix», containing «Plot-Schemes of Shakespearean Dramas». It is hardly necessary to say that these are valuable. They are very suggestive, they afford a geometric scheme of much that has been reviewed by the writer in securing his moral system. Some may criticize the arrangement of these plot-schemes as being too regular, too much given to marching by twos and by threes; others will find omissions of very important data. For example, in the scheme of *Romeo and Juliet* no provision has been made in these «cross actions», «motive accidents», «motive personages», and «enveloping action», for the very important sentence pronounced by the Prince, «Rebellious sub-

jects, enemies to peace» etc., which very edict of the Prince causes all the secrecy and haste, flight and confusion on the part of the two factions, and all these agencies in turn cause the tragedy.

I might be allowed to sum up this work, altogether an interesting and useful contribution to Shakespearean study, in Mr. Moulton's own words, when concluding his last chaper on «Moral Accident and Overruling Providence» as illustrated in *The Tempest*: «The dramatic expression of the forces in the moral world of Shakespeare commences with personal will, its busy intrigues, and their ironic clashings. It extends to the various restraints, from within and from without, which limit personal will. It ends with the conception of personality projected to the supreme control of the universe».

University of Minnesota. C. F. McClumpha.

Cecil Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. (Jenaer Dissertation.) Weimar, Alex. Huschke Nachf., 1904. 116 S.

Seitdem Gaedertz den glücklichen Fund des Schwanentheater-Bildes gemacht hat, ist das Dunkel, das über den Bühnenverhältnissen der Shakespeare'schen Zeit lag, immer mehr im Schwinden begriffen. Der wichtigste Gewinn, der uns daraus erwachsen ist, besteht in der Erkenntnis, welchen großen Einfluß die Anordnung der Bühne auf die Komposition der Dramen hatte. Auf die eigentümlichen szenischen Vorzüge der drei oder vier Bühnenfelder, die dem elisabethanischen Dichter gestatteten, die Handlung gleichzeitig an verschiedenen Orten vor sich gehen zu lassen, hat namentlich Brandl hingewiesen, der das Resultat seiner Forschungen in der Einleitung zu der Shakespeare-Ausgabe des Bibliographischen Instituts in einem eigenen Kapitel zusammengefaßt hat.

Der Wert der vorliegenden Dissertation beruht im wesentlichen darauf, daß sie die Brandl'schen Aufstellungen durch zahlreiche Belegstellen aus den Shakespeare'schen Bühnenanweisungen bestätigt. Nach einer kurzen Einleitung, die sich mit der Entstehung der charakteristischen Bühnenform beschäftigt und eine Chronologie der altenglischen Theaterbauten gibt, werden zunächst die Szenen behandelt, die eine gleichzeitige Ausnutzung verschiedener Bühnenfelder voraussetzen. Sodann wird der «Oberbühne» ein eigenes Kapitel gewidmet. Brodmeier unterscheidet Vorderbühne, Hinterbühne, Oberbühne und ein «viertes Bühnenfeld», das hinter den Türen der Hinterbühne zu denken ist. Mit Oberbühne wird bezeichnet, was Brandl die «erhöhte Hinterbühne» (anstatt, wie früher, «den Balkon») nennt. Über der Oberbühne erhebt sich der «Turm», und wenn Brodmeier im Gegensatz zu Brandl annimmt, der junge Prinz Arthur vollführe seinen Todessprung von der Oberbühne, nicht aber vom Turm herab, so wird man ihm wohl beistimmen dürfen. Ausführlich werden die Zugänge zur Bühne behandelt. Gegen das, was über die beiden Türen der Hinterbühne und ihre wechselnde Verwendung gesagt wird, ist nichts einzuwenden; es mag auch möglich sein, daß die Hinterbühne noch von der Seite her betreten werden konnte. Aber wie kam man auf die Vorderbühne? Brodmeier scheint, wie

auch der beigegebene Grundriß erweist, anzunehmen, nur von der Hinterbühne aus. Das würde also zur Folge haben, daß, wenn der Vorhang der Hinterbühne zugezogen war, die Schauspieler, die auf der Vorderbühne zu tun hatten, durch den geschlossenen Vorhang hindurch nach vorne kommen mußten. Das erscheint wenig glaublich, besonders weil dadurch gerade die eine charakteristische Illusion, welche die Anordnung der Shakespearebühne bot — man könnte sie die geographische nennen — aufs empfindlichste gestört worden wäre. Auf Dekoration in unserm heutigen Sinn ist zu jener Zeit wenig Wert gelegt worden, viel aber auf eine klare Raumdisposition. Und es steht garnichts im Wege, anzunehmen, daß die Vorderbühne auch von hinten durch eigene Eingänge betreten werden konnte, ohne daß der Schauspieler die Hinterbühne zu passieren hatte. Das Bild des Schwantheaters läßt durchaus die Möglichkeit offen, daß man auch außerhalb der erkerartig vorspringenden Hinterbühne um die sie begrenzenden Säulen herum nach vorne gelangen konnte. Der Bote, den wir auf dem Bilde sehen, scheint diesen Weg genommen zu haben. Daß wir die Eingänge nicht gezeichnet erblicken, spricht nicht dagegen: sie müßten gerade durch die Säulen verdeckt sein.

In den weiteren Abschnitten seiner Arbeit bespricht Brodmeier die Vorhänge und die Wandbekleidung, die Versenkung mit dem Fahrstuhl und schließlich das Bühneninventar. In einem Anhange berührt er die Einrichtungen, die für Musik und Tanz bestimmt waren. Er nimmt, Brandl folgend, an, daß die Shakespeare'sche Musiktruppe gewöhnlich ihren Platz links von der Bühne in einer der Logenreihen hatte. Ich glaube, daß diese Vermutung sich nicht halten läßt, sondern daß sie auf einem Mißverständnis des Wortes «orchestra» beruht, das wir auf dem Schwantheaterbilde finden. Um 1600 hatte das Wort orchestra noch nicht die Bedeutung, die wir heute damit verbinden. Erst mit der italienischen Oper bekam die Musiktruppe nach dem Raum, den sie einnahm, diesen Namen. De Witt wollte hier sicher nur die Plätze bezeichnen, die einem besonders vornehmen Publikum zugewiesen wurden, analog der orchestra im altrömischen Theater, die den Senatoren eingeräumt war. Als Standort des Shakespeare'schen Orchesters werden wir aber wohl eine andere Stelle zu suchen haben, möglicherweise auf dem Turm, auf dem das Bild ja einen Trompeter zeigt, oder auf der Oberbühne. Vielleicht lassen sich nähere Aufschlüsse aus einer Marston'schen Bühnenanweisung gewinnen; im fünften Akt von «Antonio's Revenge» findet sich die Bemerkung: «While the measure is dancing, Antonio's ghost is placed betwixt *the music houses*».

Überhaupt werden, damit wir zu einer ganz klaren Vorstellung der Verhältnisse zu gelangen, auch die übrigen Dramen der elisabethanischen Zeit in derselben Weise ausgebeutet werden müssen, wie es hier geschehen ist. Gelegentlich zieht auch Brodmeier andere Stücke heran (ohne daß das Prinzip seiner Auswahl ganz einleuchtet), z. B. den «Selimus» von Greene und die «Spanish Tragedy». Auf die Frage der Bühneninschriften, über die das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, geht Brodmeier nicht ein, obwohl die «Spanish Tragedy» einen guten Anlaß dazu gegeben hätte.

Leider haften der Dissertation die Mängel einer Anfängerarbeit in hohem Maße an. Nicht nur die große Zahl Druckfehler, die der Verfasser,

ohne damit alle zu erschöpfen, am Schluß zu verbessern sich genötigt sieht, sondern auch noch manche andere Schwächen hätte eine gründlichere Korrektur [1]) vielleicht rechtzeitig beseitigen können. Falsche Überschriften, unübersichtlicher Druck, inhaltliche Widersprüche, nachlässiger sprachlicher Ausdruck sind öfters zu rügen. Ein Index der behandelten Textstellen, der allerdings ergeben hätte, daß die Dramen etwas ungleichmäßig ausgenutzt worden sind, wäre von Nutzen gewesen, ebenso ein Verzeichnis der verwerteten Literatur.

Frankfurt a. O. Carl Grabau.

T. le Marchant Douse, Examination of an Old Manuscript preserved in the Library of the Duke of Northumberland at Alnwick and sometimes called The Northumberland Ms. London, Taylor and Francis, 1904. IV, 11 p. 4°. 1 facs.

Douse hat dies seit 1867 bekannte und bereits durch Spedding faksimilierte Blatt (vgl. «300 Fresh Allus.» 2) einer genauen Nachprüfung unterzogen. Er zeigt, daß die auf der rechten Spalte in Rundschrift eingetragenen Büchertitel, darunter Shakespeares Richard II. und III., aus dem Jahre 1597 stammen. Die Zitate in fester Schrift auf der linken Spalte, unter denen das aus «Lucrece» V. 1086 f. am meisten Aufmerksamkeit erweckt, kamen später hinzu; *Honorificabilitudine* ist eine Abkürzung des bekannten scherzhaften Wortungetüms der Humanisten von dreizehn Silben auf zehn, bewirkt dadurch, daß es am rechten Ende auf einen schon geschriebenen Titel stieß; der lat. Spruch darunter, von der Falschheit der Zeit, wird von Douse als Zitat aus U. Fulwells «Ars adulandi», gedr. c. 1587, erwiesen. Douse hat es ferner wahrscheinlich gemacht, daß diese Schriftproben von John Davies of Hereford herrühren, dem ersten Schönschreiblehrer jener Zeit, der auch in seinen gedruckten Versen große Kenntnis und Bewunderung Shakespeares an den Tag legte. Das Gekritzel, das die fest geschriebenen Zeilen kraus umgibt und speziell einige Namen aus den Büchertiteln (Shakespeare, Bacon, Thomas Nash) ganz oder teilweise wiederholt, rührt offenbar von Schreibschülern her. Der Recensent in «The Literary World» vom 29. Januar 1904 bemerkt, daß aus diesen Federübungen «our friends the Baconians have straightway concluded that Bacon *was* Shakespeare — a conclusion as inevitable as that, if Brown and Jones live in the same street, Brown *is* Jones». Nachdem so Douse das lange rätselhaft gebliebene Blatt scharfsinnig und mit unbefangenem Fleiße zum Sprechen gebracht hat, stellt sich als interessantestes Ergebnis heraus, daß Shakespeare um und kurz nach 1597 mit auffallend vielen Leuten des Essex-Kreises zusammen genannt erscheint: da ist Essex selbst, sein Stiefvater Leicester und dessen Freund Sidney, Francis Bacon, der um 1597 noch tief in dieser Sphäre steckte, wenn auch seine Haltung bei dem Hochverratsprozeß des Essex 1601 an

[1]) Wie eine Schlußnotiz besagt, ist die Arbeit aus Versehen gedruckt worden, ohne daß die Korrektur Prof. Kellers abgewartet wurde.

das Zitat aus Fulwell erinnern konnte, Thomas Nash und John Davies, Lobredner des unglücklichen «Allgeliebten» noch nach dessen Tode. Vielleicht deutet die Eintragung «*Neville — ne vile velis*» (der Spruch des Hauses Nevill) auch auf Sir Harry Nevill, der 1599 Gesandter in Paris wurde, aber 1601 wegen Teilnahme an der Essex-Verschwörung in den Tower wanderte. Wenn man Shakespeare in dieser politisch-literarischen Gruppe so eingesponnen und geschätzt sieht, wird man doch sehr geneigt, das Stück von Richard II., das die Verschwörer von 1601 sich zur Ermutigung vorspielen ließen, für das seine zu halten. A. Brandl.

H. Jung, Das Verhältnis Thomas Middletons zu Shakespeare. (Münchener Beiträge, Heft 29), VIII und 99 pp. 8°. Leipzig, Deichert, 1904. M. 2,80.

Daß Thomas Middleton, wie die meisten seiner Zeitgenossen, unter dem Einfluß Shakespeares gestanden hat, war schon bekannt; das Verdienst Dr. Jungs ist es, dies Bekannte fleißig gesammelt und neue Beziehungen des Verhältnisses, in dem Shakespeare überall der gebende Teil war, mit Hingabe aufgedeckt zu haben. Allerdings muß ich sagen, daß es seinem Endresultat nichts geschadet hätte, wenn er etwas mehr von Phocions Mut zu Streichen besessen hätte, und ferner, daß seine «einfache Methode» (p. 3) denn doch etwas gar zu einfach ist: gerade bei derartigen Untersuchungen ist es die unbedingte Pflicht des Forschers, nicht allein seine beiden Helden, sondern möglichst viele andere Schriftsteller derselben Periode zu lesen; auf diese Weise wird er meist recht bald finden, daß sich die eine oder andere «Beziehung» leicht als garnicht existierend erweist.

Da Jung eine Wort- und Situationsreminiszenz aus *Lear* zur chronologischen Fixierung von Middletons *Mayor of Queenborough* benutzt, möchte ich ihr hier etwas nähertreten:

Lear IV, 7, 50 antwortet Cordelia ihrem wahnsinnigen Vater, der sie, die in Fleisch und Blut vor ihm steht, für einen Geist hält: *still, still, far wide!* = er ist noch immer wahnsinnig. Im *Mayor of Queenb.* I, 1, kommen nun die unglücklichen Worte vor: *Hark, afar off still.* Darin sieht Jung eine wörtliche Entlehnung und ist sich gar nicht darüber klar geworden, daß sich *afar off* auf die *shouts within* (Bühnenweisung der Sc., und vgl. die ganze Sc. bis *afar off still*) bezieht, die von der ungeduldigen Menge ausgestoßen werden.

Freilich sagt Jung, daß die Situationsreminiszenz schwerer wiegt, als die eben abgetane Wortreminiszenz. Die Situationsreminiszenz soll darin bestehen, daß, wie im *Lear*, *l. c.*, Lear sich zu der knieenden Cordelia kniet, so drei Lords im *M. of Q.* zu Constantius, und später Constantius zu einer Anzahl Bittsteller. Zugegeben, die Reminiszenz bestände, so hat Jung doch übersehen, daß dieselbe Situation sich schon im alten *Leir* befindet, wie auch z. B. in Heywoods 2 *King Edw. IV* (gedr. 1600) ed. Pearson, I, pp. 126—129. Damit fällt aber seine chronologische Konstruktion in sich selbst zusammen.

Dagegen kann es für unsere Beurteilung der Entstehungsgeschichte des *M. of Q.* von Wichtigkeit werden, daß sich die Anfangszeilen des IV. Aktes unter folgender Gestalt in *Wit Restor'd in severall Select Poems Not formerly publish't* (London, 1658), p. 162 befinden:

A Prologue to the Mayor of Quinborough.
Loe I the Maior of *Quinborough Town* by name,
With all my brethren saving one that's lame;
Are come as fast as fyery mil-horse gallops,
To meet thy grace, thy Queene, & her fair Trollops,
For reason of our comming do no[t] look,
It must be don, I finde it i'th Town-book:
And yet not I my selfe, I scorne to read,
I keep a Clarck to do these jobbs at need.
And now respect a rare conceipt before Thong castle see thee,
Reach me the thing, to give the King, that other too, I prethee,
Now here they be, for Queene and thee, the guift's all steele, and leather,
But the conceit of mickle weight, and here they're com together,
To shew two loves must joyne in one, our Towne presents to thee,
This gilded scabberd to the Queene, this dagger unto Thee.

Denn da der Herausgeber von *Wit Restor'd* mit Massinger eng befreundet war (cf. *Engl. Stud.* 26, p. 7) und Massinger auch sonst zu *Wit Restor'd* beigesteuert hat, so ist's immerhin möglich, daß auch dieser «Prolog» auf ihn zurückgeht; man bedenke die Entstehungsgeschichte von *The Old Law.*

Zu p. 3 sei bemerkt, daß Middleton von Stowe-Howes, *Annales*, 1631, p. 812 unter «Our moderne, and present excellent Poets which worthily flourish in their owne workes» aufgeführt wird.

Louvain. W. Bang.

Eighteenth Century Essays on Shakespeare ed. by D. Nichol Smith. Glasgow, MacLehose. LXXIII, 358 p. 7/6 net.

Der erste der hier neugedruckten Essays, Rowes «Account of the Life of Shakespeare», ist zugleich der wertvollste; er war bisher, abgesehen von den seltenen Originalen, nur gekürzt in den Variorum Editions zu lesen; seine Wiedergabe allein würde uns Smiths Buch bereits willkommen machen. Prüft man diesen ersten Versuch einer Shakespeare-Biographie vom heutigen Standpunkt der Forschung aus, so zerfallen seine Angaben deutlich in drei Klassen: was Rowe aus Druckwerken (Shakespeares eigenen Dramen, Spenser, Ben Jonson, Fuller, Dryden, Rymer) erschloß, hält selten stand; auch was er aus den Kirchenbüchern beibringt, ist ungenauer, als man erwarten möchte; dagegen sind seine Mitteilungen aus mündlichen Quellen heute im allgemeinen mehr geglaubt, als vor einem halben Jahrhundert. Zu den letzteren gehören die Bemerkungen über Shakespeares Besuch einer free-school; sein Wildern; seine anfangs bescheidene Stellung als Schau-

spieler, die sich auch später nie wesentlich über die Darstellung des Geistes im «Hamlet» erhob; Königin Elisabeths Anregung zu den «Merry Wives of Windsor»; Graf Southamptons Geldhilfe; sein Eintreten für das erste Stück Ben Jonsons; seine Zurückgezogenheit in Stratford während der letzten Jahre; sein Spott auf den Nachbarrentner Combe; endlich sein persönliches Wesen überhaupt: «His pleasurable wit, and good nature, engaged him in the acquaintance, and entitled him to the friendship of the gentlemen of the neighbourhood». Man braucht Rowe bei der Ungenauigkeit, mit der er vielfach aus Büchern schöpfte, wohl nicht aufs Wort zu glauben, daß Southampton dem Dichter gerade £ 1000 zur Verfügung stellte, oder daß Nachbar Combe direkt «usury» trieb. Aber der Kern dessen, was Rowe vom Hörensagen berichtet, ist immer einleuchtend — sehr zum Unterschied von den wildwüchsigen Anekdoten des 17. Jahrhunderts. Da ist es wohl der Mühe wert, den Quellen Rowes etwas genauer nachzugehen. Rowe schöpfte nicht aus der Tradition Stratfords, wie meist jene Anekdotensammler, sondern größtenteils, wenn nicht ausschließlich, aus den Erinnerungen des Schauspielers und Dramenschreibers Betterton, wie uns Pope und Farmer bezeugen (Smith, p. 206, 327). Betterton aber, der gerade ein Jahr nach dem Erscheinen von Rowes Essay (1709) starb, war ungefähr zwei Jahrzehnte nach Shakespeare geboren und hatte sein Wissen von Sir William Davenant (1606—68), der sich sogar recht enger Beziehungen seiner Mutter zu Shakespeare rühmte. Davenant war als junger Dramatiker — sein erstes Stück erschien 1629 — noch in die frische Tradition des Shakespearekreises eingetreten; nach dem Bürgerkriege gründete er bekanntlich wieder die ersten Theater, und da finden wir Betterton bereits 1661 in seiner Truppe. Es ist charakteristisch, daß Rowe im «Account» niemals Betterton, aber wiederholt Davenant als Gewährsmann mit Namen anzieht. Unter Davenants Äußerungen lebten in Bettertons Gedächtnis noch die Namen von einigen anderen vornehmen Theaterfreunden, die bei Rowe gleichfalls begegnen: Sir John Suckling, der Höfling und Dramatiker (1609 - 42); der kgl. Offizier Endymion Porter (1587—1649, verließ England schon 1645); Prof. John Hales von Eton (1584—1656); Ben Jonson (1573?—1637); der kgl. Offizier Lord Folkland (1610?—43); der Richter Sir John Vaughan (1603—74); der Jurist und Orientalist John Selden (1584—1654). Ein Blick auf die Sterbejahre dieser Männer ergibt, daß Betterton, der erst um 1635 geboren und erst um 1661 bekannt wurde, fast alle nicht persönlich kannte, sondern wohl nur aus den Erzählungen Davenants, weil dieser ihnen durchaus nahe stand. Aus Rowe spricht also eine Mannigfaltigkeit von Zeugen, vermittelt so ziemlich durch Davenant allein. Davenant aber sah Shakespeares Bild mit den Augen der Hof- und Theaterkreise, in denen er lebte und webte. Ihm war er ein Gentleman, nicht zu gelehrt, etwas toll in der Jugend und noch im behaglichen Alter zu derber Satire geneigt; ein mäßiger, aber nobler und von Edelleuten unterstützter Schauspieler; nicht mehr. Es ist ein einseitiges, aber, soweit es reicht, gewiß nicht unwahres Bild.

Obwohl in erster Linie biographisch bedeutsam, hat Rowes «Account» doch auch auf die Shakespearekritik gewirkt, und zwar auf die Addisons (vgl. Shakesp. Jahrb. XXXVIII, 5), indem er die Schöpfung eines imaginären Charakters wie Caliban als besonderes Verdienst betonte.

Als weitere Essays druckt Smith die von Dennis, «On the Genius of Shakespeare» 1711, die Vorreden der Shakespeare-Herausgeber Pope, Theobald, Hanmer, Warburton, Johnson, endlich Farmers «On the Learning of Shakespeare» und Morganns «On the Dramatic Character of Falstaff». Mit Befriedigung misse ich Youngs «On original Composition», im Hinblick auf den Neudruck im letzten Bande dieses Jahrbuchs. Smith hätte noch viel mehr Material gewußt, mußte sich aber beschränken. Bei Theobald 1733 und Warburton 1747 fallen Bemerkungen über «Originale» auf, die für Young 1759 anregend sein mochten. Alle Essays aber sind voll Bewunderung für Shakespeares Naturgenie und helfen insofern beweisen, daß England «the greatness of Shakespeare» nie vergessen hat. Freilich verfehlt Smith das Ziel, wenn er in der Vorrede daraus schließt, der deutsche Anspruch auf ein Stück Entdeckung Shakespeares sei eitel. Denn wie immer wieder betont werden muß, beansprucht kein unterrichteter Deutscher, Shakespeares Größe sei durch Lessing entdeckt worden, sondern Shakespeares Kunst. Gegenüber Johnsons lapidarem Ausspruch «Shakespeare the poet of nature» (S. 114) stellte Coleridge den Lessing'schen und Schlegel'schen Satz auf: «Shakespeare's art as great as his nature», und diese Lehre hat dann Hazlitt mit berechtigter Dankbarkeit von ihm übernommen. Wie lange wird es dauern, bis diese Unterscheidung endlich begriffen und gemerkt wird?

Schließlich verdienen die sachkundigen Anmerkungen Smiths und der prächtige Druck des Buches ein Wort der Anerkennung.

Berlin. A. Brandl.

E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Mit fünf Karten. (Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann. XVIII). Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1903. 143 S.

Mit dem Gegenstande, der in dem vorliegenden Buch eine gut abgerundete, übersichtliche und lesbare Darstellung gefunden hat, beschäftigt sich die Einzelforschung schon lange. Sie setzt schon 1832 mit A. Hagen ein; dann folgen Koberstein, Abert Cohn mit seinem Buche «Shakespeare in Germany in the XVI th and XVII th century», sowie mit Einzelbeiträgen, Trautmann, Bolte und andere mit besonderen Studien und archivalischen Mitteilungen im Shakespeare-Jahrbuch und im Archiv für Literaturgeschichte; endlich 1889 W. Creizenach mit seiner dankenswerten zusammenfassenden Darstellung «Die Schauspiele der englischen Komödianten». (Deutsche Nationalliteratur Bd. 23)[1]. Creizenach veröffentlicht hier fünf deutsche Bühnentexte der englischen Komödianten: «Titus Andronicus», «Was ihr wollt», «Hamlet», «Tragikomödie» (Rosalina) und die «Tragödie vom vnzeitigen Vorwitz», ferner einen Anhang mit Inhaltsangaben und Programmen, Einführungen zu den einzelnen herausgegebenen Dramen und eine allgemeine

[1]) Die ältere Literatur ist im einzelnen verzeichnet bei K. Goedeke, Grundriß 2 [2], S. 524 und Creizenach a. a. O. S. II.

Einleitung, die eine förmliche Monographie unseres Gegenstandes darstellt, indem hier Creizenach die Wanderzüge der englischen Schauspieler in Deutschland, ihre Bühnenverhältnisse, ihr Repertoire, ihren Kunststil, die lustige Person, die Dramensammlung «Der Liebeskampf», endlich den Einfluß der englischen Komödien auf die deutsche Literatur eingehend charakterisiert.

Auf dieser Arbeit Creizenachs, namentlich auf den zwei Abschnitten: «Wanderzüge» und «Repertoire» fußt die Darstellung von Herz, der das ganze seit 1889 erschienene, ziemlich zerstreute Material, neue archivalische Mitteilungen, namentlich aber die Ergebnisse der zwei sorgfältigen, auch in der Sammlung der theatergeschichtlichen Forschungen erschienenen Monographien von Bolte, VII. «Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien», 1893, und XII. «Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert» 1895 in den älteren Bestand hineinverarbeitet hat.

Die Darstellung zerfällt in zwei Teile. Bezüglich des ersten Teils, «Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler», sagt der Verfasser, er habe hier «versucht, abweichend von der rein chronologischen Darstellungsweise Creizenachs eine Charakteristik der einzelnen Truppen zu geben». Es ist auffällig, daß Herz denselben Ausspruch gegenüber Creizenach tut, den dieser bereits in fast wörtlicher Übereinstimmung gegenüber seinen Vorgängern getan hat (a. a. O. S. II): «Im Gegensatz zu dem (bisherigen) Verfahren soll im folgenden das Hauptgewicht nicht auf die chronologische Darstellung, sondern auf die Geschichte der einzelnen Truppen gelegt werden». In der Tat hat Creizenach bereits die einzelnen Schauspielertruppen in ihren Wanderungen und Schicksalen verfolgt. Herz hat nur neuerdings das alte, sowie das jüngere Material intensiver verarbeitet, gesichtet und besonders die einzelnen Führer Kemp, Browne, Green, Sackville, Spencer u. a. als Bühnenleiter und Schauspieler charakterisiert, soweit die gerade in dieser Hinsicht oft versagenden Quellen es gestatteten. Fünf Kartenskizzen sind beigegeben, die uns ein deutliches Bild der über ganz Deutschland und die habsburgischen Lande sich erstreckenden Wanderzüge der englischen Truppen darbieten.

Im zweiten Teile «Repertoire» schließt sich Herz viel enger an den betreffenden Abschnitt von Creizenach an. Seitenlang lesen wir bei Herz wörtlich dasselbe, das schon bei seinem Vorgänger steht. Freilich hat Herz in den alten Bestand sorgfältig und umsichtig die neuen Ergebnisse eingefügt, aber vielleicht hätte es genügt, hier auf Creizenach ein für alle mal zu verweisen und nur die Nachträge zu bringen. Denn jeder, der sich wissenschaftlich mit dem behandelten Gegenstande beschäftigen will, wird trotz der tüchtigen, bis zum heutigen Standpunkte unserer Kenntnisse abschließenden Darstellung von Herz doch immer noch zu Creizenach und auch zu den genannten Schriften von Bolte selbst zurückgreifen müssen.

Wünschenswert wäre aber meiner Ansicht eine Zusammenstellung der neueren oder besser, der gesamten noch einen Wert beanspruchenden Literatur zu unserem Gegenstande gewesen. Wir entbehren jetzt schwer eine solche Bibliographie, die Herz, der ja, nach seinen Anmerkungen zu schließen, alle Quellen gewissenhaft eingesehen hat, leicht hätte zusammenstellen

können. — Zu Ayrer, der oft bei Herz (S. 120f. u. a.) herangezogen wird, möchte ich noch auf die Studie von F. Holleck-Weithmann, Zur Quellenfrage von Shakespeares «Much Ado about Nothing» (vgl. Sh.-Jahrb. 39, 301) verweisen, zu Spencer (S. 44ff.) auf den betreffenden Artikel in der Allgemeinen deutschen Biographie 35, S. 99—101 von Creizenach, zu Velten (S. 88 u. a.) auf den Artikel von H. A. Lier, ebenfalls in der ADB. 39, S. 577—585.

Prag. Adolf Hauffen.

Rudolf Genée, A. W. Schlegel und Shakespeare. Ein Beitrag zur Würdigung der Schlegel'schen Übersetzungen, mit drei faksimilierten Seiten seiner Handschrift des Hamlet. Berlin, Georg Reimer, 1903. 43 S.

Als Antwort auf die vielen Angriffe, denen in letzter Zeit Schlegels Shakespeare ausgesetzt war, läßt Rudolf Genée seine Leser einen Einblick in die Werkstatt des Übersetzers tun. Schon in Göttingen hatte Schlegel in Gemeinschaft mit Bürger eine Übersetzung des «Sommernachtstraums» gewagt. Dann hatte er in Jena unter Schillers Einfluß «Romeo und Julie» und den «Sturm» in Angriff genommen. Die Grundsätze, die ihn dabei leiteten, präzisierte ein Aufsatz in Schillers «Horen», der durch «Wilhelm Meister» angeregt war. Ein ungemein tiefes Verständnis für die Technik Shakespeares tut sich in dieser Arbeit kund. Interessant ist zum Beispiel, daß Schlegel hier schon im ganzen dieselben Ansichten über die Prosa in Shakespeares Dramen ausspricht, die vor wenigen Jahren V. Janssen entwickelte und im Gegensatz zu Delius vorfocht. Der Gebrauch von Prosa und Vers, so heißt es hier, hänge bei unserem Dichter weniger vom Stande der Personen ab, als von den Charakteren und Gemütsstimmungen: deshalb sei auch bei Shakespeare Würde und Vertraulichkeit, Poesie und Prosa, auf eben die Art unter die Personen verteilt. Schlegel rechtfertigt hier auch den Gebrauch einer etwas altertümlichen Sprache in seiner Übersetzung, den ihm noch in der jüngsten Zeit Chr. Eidam zum Vorwurf gemacht hat: «Ein ganz leichter Anstrich des Alten in Wörtern und Redensarten würde keinen Schaden tun. Nicht alles Alte ist veraltet, und Luthers Kernsprache ist noch jetzt deutscher als manche neumodische Zierlichkeit. Obgleich Shakespeares Sprache in dem Zeitalter, worin er schrieb, neu und gebräuchlich war» — das ist freilich nur zum Teil richtig —, «so trägt sie doch das Gepräge der damaligen noch einfältigeren Sitten, und in der Sprache unserer biedern Voreltern drücken sich dergleichen ebenfalls aus». Von 1797 bis 1801 erschienen dann 8 Bände mit 16 Dramen Shakespeares. Einen neunten Band, der ein 17. Stück enthielt, gab er auf Drängen des Verlags noch 1810 heraus. Von da an aber hörte er auf sich mit der Übersetzung zu beschäftigen; andere Arbeiten absorbierten sein Interesse, durch sie hoffte er sich einen europäischen Namen zu machen. Wie eine Ironie des Schicksals klingt es, wenn man in einem 1817 zu datierenden Brief an den Verleger Georg Reimer liest — «Am Shakespeare ist weder für meinen Ruhm noch meine Wissenschaft etwas zu gewinnen». Er ist verstimmt gegen das

deutsche Publikum, das seine kritischen Arbeiten weniger würdige als das Ausland: deshalb will er sich nicht mehr als Übersetzer in seinen ausschließlichen Dienst stellen. Am meisten hatte sich von Anfang an Ludwig Tieck für den Schlegel'schen Shakespeare begeistert, und er sorgte nun, nachdem alle Hoffnung, daß sein Freund selbst noch einmal den Britten vornehme, geschwunden war, für die Vollendung durch andere Kräfte, seine Tochter und den Grafen Baudissin. In trefflichen Worten der Anerkennung hebt Tieck in der Vorrede der Gesamtausgabe klar die Vorzüge von Schlegels Werk heraus. Aber doch hat auch schon er da und dort Kleinigkeiten geändert. Schlegel protestierte hiegegen, und die Änderungen mußten in der nächsten Auflage zurückgenommen werden. Dieselbe Abneigung gegen «Verbesserungen» von anderer Hand zeigen auch Schlegels Manuskripte. die die Dresdener Hofbibliothek verwahrt. «Romeo und Julie» ist in zwei Abschriften, einer von seiner eigenen Hand und einer von Caroline auf uns gekommen. Da können wir nun nachweisen, wie diese manchmal Änderungen vornimmt, ihr Gatte aber meist nachher die ursprüngliche Lesung wieder herstellt. Man muß Genée beistimmen, wenn er meint, daß Schlegel auch mit seinen modernen Redaktoren in dieser Hinsicht nicht sehr zufrieden wäre. Aus den Handschriften mit ihren zahlreichen Korrekturen gewinnen wir überhaupt ein deutliches Bild seines Strebens als Übersetzer. Wie ernst er es mit seiner Aufgabe nahm, zeigt nichts besser als dieses fortwährende Feilen. dieses Ringen um Wort und Form, das uns die vielen durchgestrichenen Stellen aufdecken. Genée hat vollkommen recht: die Manuskripte sind für uns der beste Kommentar und der überzeugendste Führer für die Beurteilung der Schlegel'schen Übersetzung. In der Untersuchung dieser handschriftlichen Korrekturen, die durch die beiden Faksimiles trefflich illustriert wird, liegt der Hauptwert von Genées Publikation. Es ist ein schöner Beitrag zur Kenntnis der deutschen Shakespeare-Übersetzungen, die ja niemand so gefördert hat wie der verehrte Verfasser der «Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland».

Jena. Wolfgang Keller.

Der Mannheimer Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Dr. Hermann Uhde-Bernays. Berlin, Felber, 1902. X und 90 Seiten. (Schick und Waldbergs Literarhistorische Forschungen 25.)

Der Verfasser gibt eine mit Fleiß und Umsicht gearbeitete Würdigung des literarhistorisch bisher kaum recht beachteten Mannheimer Nachdrucks der Eschenburg'schen Shakespeareübersetzung und damit einen bescheidenen Beitrag zu der interessanten Geschichte der Verdeutschung des großen Dramatikers. Auf epochemachende Entdeckungen und weittragende Gesichtspunkte war bei diesem Thema von vornherein nicht zu rechnen: was Interessantes und Lehrreiches in ihm zu finden war, hat der Verfasser in ansprechender Form und ohne Überschätzung vorgebracht. Mit seinen Resultaten, die ich hier kurz mustere, kann man sich durchweg einverstanden erklären. Das

erste Kapitel bringt mit seinen charakterisierenden Bemerkungen über Wielands und Eschenburgs Übersetzungen fast nur Bekanntes. Das zweite Kapitel beginnt mit Notizen über das Erscheinen des Mannheimer Nachdrucks und über seinen Veranstalter, den Mannheimer Professor Gabriel Eckert, dem die Literatur auch zwei eigene Dramen verdankt, und schließt daran eine eingehende und genaue Prüfung der Veränderungen, die Eckert an Eschenburgs Texte vornahm. Ohne Berücksichtigung derjenigen Abweichungen, die auf verschiedenen Lesarten der jeweiligen englischen Vorlagen beruhen, bleiben noch 465 Veränderungen, unter denen 405 entschiedene Verbesserungen, von denen Eschenburg selbst später 270 ohne weiteres übernahm, und nur 43 Verschlechterungen sind. Die einzelnen Veränderungen werden in einer Anzahl typischer und interessanter Vertreter gruppenweise vorgeführt und der Verfasser gelangt zu dem durchaus zutreffenden Urteil, daß Eckart sich unbestreitbare Verdienste um die Reinigung des deutschen Shakespearetextes erworben hat. Das dritte Kapitel endlich berichtet von der unerfreulichen literarischen Polemik, die sich zwischen Eschenburg und Eckert nach dem Erscheinen des Nachdrucks entspann (hier ereifert sich der Verfasser meines Erachtens mit Unrecht so sehr gegen Ton und Stil der Eckert'schen Angriffe), und stellt schließlich fest, daß Schlegel, Baudissin und Dorothea Tieck bei ihrer Übersetzertätigkeit der Nachdruck nicht vorgelegen hat, daß ihn dagegen Schiller seiner Bearbeitung des Macbeth zu Grunde legte, was schon aus einer Stelle eines Briefes an Cotta mit Sicherheit geschlossen werden konnte. — Eine eigenartige Zitierweise ist es, wenn der Verfasser mehrfach bei mehrbändigen Werken nur eine Seiten-, aber keine Bandzahl anführt: bei Böttigers Literarischen Zuständen oder Schleiermachers Leben schadet das ja zwar nicht viel, aber bei Suphans Herder? S. 5 ist «Deutscher Merkur» statt «Deutsches Museum» zu lesen.

Jena. Albert Leitzmann.

The Windsor Shakespeare. Edited with Notes by Henry N. Hudson, Ll. D. (Edinburgh, T. C. and E. C. Jack). 40 volumes. 2 shillings each net.

The past year has seen the completion of Dr. Hudson's edition of the «Windsor Shakespeare», the aim of which has been to meet the needs of students as well as of general readers. Printed in clear type, and furnished with a short introduction, with foot-notes of an explanatory character, with an appendix of critical notes carefully elaborated, and with a frontispiece in photogravure, the edition should prove both attractive and serviceable. In his edition of *King Lear*, Dr. Hudson confines his attention to the question of date of composition, and the treatment of sources. Dr. Hudson's statement with regard to the «True Chronicle History of King Leir and his three Daughters» that «the piece is a wretched thing, and cannot be supposed to have contributed anything towards Shakespeare's tragedy, unless it may have suggested to him the theme» is a bold statement which a careful scrutiny of the two plays scarcely warrants. (See Furness, Variorum «King Lear», pp. 383ff.) In his foot-notes

the editor confines himself mainly to the explanation of difficult passages and obsolete words, but adds here and there pieces of aesthetic criticism by Coleridge and other Shakespeare critics. The Critical Notes at the end of the volume are admirable.

The Arden Shakespeare. General Editor: W. T. Craig. (Methuen and Co., London). 3 sh. 6 d. each.

This scholarly students' edition of Shakespeare's plays has been extended during the past year by the publication of *Othello*, edited by Mr. H. C. Hart, and *Cymbeline*, edited by Prof. Dowden.

Professor Dowden's *Cymbeline* in the above edition is a masterly piece of work. In an Introduction of 43 pages, the editor foregoes aesthetic criticism and confines his attention to questions of date, sources, authenticity, etc. His text is the result of a careful collation of the Folios with modern editions, and in an additional note at the end of the volume he gives conclusive evidence for the reading «lock», a wrestling term, instead of «rock» in V, v, 262. Professor Dowden, supporting his views by external evidence and internal tests of metre, claims «that 1609 or 1610 as a date for *Cymbeline* cannot be far astray». In support of this view, he points out that in *The Winter's Tale* «Shakespeare incidentally makes use of a passage from the novel of Boccaccio from which he derived part of the plot of *Cymbeline*», and thus connects these two plays in point of time.

Professor Dowden considers in detail the contention of Professor Thorndike in his work, «*The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare*», that Shakespeare in his «romances» was following a fashion set by Beaumont and Fletcher's *Philaster*, but is not disposed to agree with Thorndike's conclusion, maintaining *inter alia* that there is no sound evidence that *Philaster* was written before *Cymbeline*. He is, however, willing to recognise the many points in common between these two plays. The theories of Fleay and Ingleby, that *Cymbeline* belongs to different periods of Shakespeare's career are rejected by Dowden.

The question of sources is very carefully examined, Shakespeare's allegiance to, and deviation from, Holinshed and Boccaccio being exactly noted. Dowden pronounces no settled opinion as to the priority of Shakespeare's play and «The tale told by the Fishwife of Stand-on-the-Green» in *Westward for Smelts*. To this treatment of Shakespeare's sources, Dowden adds a very valuable survey of the wager-story in mediaeval European literature. Starting with the thirteenth century French *Dit de Jehane*, and Gibert de Montreuil's metrical *Roman de la Violette*, he considers in turn a French miracle play of the later fourteenth century, entitled «*Miracle de Notre-Dame, comment Ostes, roy d'Espaigne perdi sa terre par gagier contre Berengier*», the old German story of *The Four Merchants*; *or*, *The virtuous Wife*, and a Gaelic version of the wager-tale collected by Campbell (*The Chest*), No. 14), and referred to by Jacobs in his Introduction to William Morris' *Old French Romances*. Amongst other possible sources, he refers to the old play, *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, first printed in black letter in 1589, and re-printed by Dodsley, and to the seventh book of Fairfax's translation of Tasso's *Gerusalemme Liberata*, 1600.

In dealing with the question of the authenticity of the masque-scene in V, iv., Professor Dowden does not go as far as those Shakespearean critics who deny Shakespeare's hand in any portion of it: he is content to excise verses 30—96 as non-Shakespearean, and maintains that verses 97—122 may well be by Shakespeare, though not in the poet's best style.

From the same firm as the «Arden Shakespeare» (Methuen and Co.) comes the «Little Quarto Shakespeare» of which the following plays have appeared up to the present time: *Love's Labour's Lost*, *Comedy of Errors*, *As You Like It*, *Measure for Measure*, *Much Ado about Nothing*, *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest*. These volumes, which are published at the low price of one shilling net, are intended more for the general reader than the student; they contain, however, short Introductions dealing with the date of the play, and giving a brief survey of the sources, together with foot-notes, partly explanatory and partly of the nature of textual criticism. The volumes are bound in blue leather, and the editor of the series is Mr. W J. Craig whose work in connection with the New Shakespeare Society is well known.

Messrs Blackie and Son, whose «Warwick Shakespeare» and «Junior School Shakespeare» are widely used in English schools and colleges, are now bringing out many of Shakespeare's plays in what is called «The Picture Shakespeare». The following volumes (price one shilling) are already published: *As You Like It*, *Julius Caesar*, *Macbeth*, *Hamlet*, *The Merchant of Venice*, *Henry V.*, *Richard II.*, *King John*, *Henry VIII.* The edition is specially intended for schools, and certainly deserves a wide circulation. The illustrations by «G. B.» have a real educational value, and should make the reading of Shakespeare by school-boys and school-girls very attractive. The Introduction, Notes and Appendices are directly based upon those of the «Junior School Shakespeare» which have been specially revised for the purposes of this edition by practical teachers in English secondary schools. The Introduction gives a brief outline of the plot of the play, while questions of date, sources of the plot and character-analysis are placed in the appendices. This seems a wise course to pursue in the study of Shakespeare in the lower forms, where a large amount of introductory material standing between the title-page and the play itself blunts the interest of the child. The Notes are concerned with the explanation of difficult words and sentences, and of historical allusions, etc., and also furnish hints to an appreciation of the dramatic character of the play.

The Tragedy of King Richard III. with Introduction, Text and Notes by W. H S. Jones (London. Ralph, Holland and Co., 1902).

Mr. Jones' edition of *Richard III.* is a painstaking piece of work specially intended for school-consumption. In an Introduction of about 30 pages he deals briefly with such topics as Shakespeare's life and works; date, argument and sources of *Richard III.*; «Shakespeare's view of Richard's character»; historical account of the *dramatis personae*; Shakespeare's English, metre, and use of figures of speech. The author states that the work is primarily intended for such students as desire an acquaintance with *Richard III.*

from a literary point of view», and this feature of the book is brought out in the foot-notes which contain many helpful suggestions as to the dramatic and poetic qualities of the play. The notes also explain passages of difficulty and obsolete words, and occasionally throw light upon historical and other allusions. In addition to an Index, the book is furnished with an Appendix of literary and linguistic questions bearing on the play, which, while helpful to the private student, cast a too prominent shadow of the examination-room upon the study of Shakespeare.

Messrs Bell and Sons have during the past year completed their edition of the «Chiswick Shakespeare», the volumes of which haue been brought out under the capable editorship of Mr. John Dennis, with frontispiece illustrations by Mr. Byam Shaw. This edition, though primarily intended for the general reader, contains suggestive short Introductions, while the Notes, though slight, are sufficient to remove the chief difficulties of meaning which the intelligent student is likely to encounter.

Messrs Dent and Co., whose «Temple Shakespeare» has had so wide and well-deserved a circulation during recent years, have now started a «Temple Shakespeare for Schools», of which the following volumes have already appeared: *The Tempest, Macbeth* and *Julius Caesar.* The general editor of the series is Mr. Oliphant Smeaton, and the price of each volume 1 s. 4 d. The edition has very much to recommend it to schoolmasters. The type is excellent, and each volume is profusely illustrated with pictures both in black and white, and in colour. For the illustrations to *The Tempest* Messrs Dent haue succeeded in obtaining the assistance of Mr. Walter Crane. *Julius Caesar* is edited by Mr. Armytage-Morley, and illustrated by Mr. T. H. Robinson. The volume contains an Introduction of 35 pages, and the text is followed by Notes and Glossary. The first 18 pages of the Introduction are devoted to a survey of Shakespeare's life, with a number of illustrations of Stratford, of Shakespeare's signature, and with a reproduction of the Droeshout portrait. The criticism of the play which follows the biography deals briefly with the date of composition, the sources, the scene and duration of the action, the analysis of the play and the characters, and with a metrical analysis of Shakespeare's verse. Mr. Armytage-Morley has little that is new to offer in the way of criticism, but his answer to the often asked question, Why did Shakespeare represent Julius Caesar in such an unfavourable light, is put with convincing force. He says, «The lesson had to be learnt that «Caesarism» was independent of individuals, that «the man Julius» might have many faults and might be destroyed by the daggers of the conspirators, but that the spirit of Caesar or Caesarism was imperishable». The Notes are mainly concerned with the explanation of difficult passages and obsolete words, and with the elucidation of allusions. In this latter respect the illustrations are most helpful; these represent, for instance, Pompey's statue, military tents, a coin struck by Brutus and bearing the features of Casca, and a very realistic illustration of the words in II, i, 205: «Unicorns may be betrayed with trees, and bears with glasses». The Glossary shows signs of carelessness. Thus under the name «Casca» we read; «He appears only in Act I.», while the attempts to give the etymo-

logy of certain words found in the play are often inexact, and, from the scholar's standpoint, are quite unnecessary. The editor, in defiance of phonetic principles, derives *awe* from O. E. *oga* or *ege*, instead of from scand. *agi*, and in the case of words of romance origin is frequently content with the Latin original without indicating the French form upon which the English word is directly based. If etymology is to be introduced at all into school editions of Shakespeare, it should be done exactly.

Leeds. F. W. Moorman.

The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakspere, by Ashley H. Thorndike, Ph. D., Associate Professor of English, Western Reserve University. Worcester, Massachusetts, U.S.A., 1901.

This monograph is the outcome, as the author informs us, of «a dissertation on Some Contemporary Influences on Shakspere», and contains an expanded study of one of three general streams of this influence therein treated. In order to make his thesis clear Professor Thorndike feels compelled to reëxamine and restate many things appertaining to the general history of the drama which the insufficient date attainable must leave perhaps for all time largely a matter of doubt or opinion. The connections and interrelations of the various theatrical companies from 1601 to 1610, the effects of the plague in closing the public theaters, the occupancy of Blackfriars, and other like matters, are all thus considered; and even such outworn subjects as the chronology of Beaumont and Fletcher's plays, and of Shakespeare's «romances», and the joint or several authorship of *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen* receive not only a restatement but a painstaking reëxamination of evidence and appraisement. Nor would it be fair to the author too severely to criticize the amplitude of the foundations on which he has built his superstructure. Many of his inferences must certainly commend themselves to every impartial student. Professor Thorndike claims with reason that Beaumont and Fletcher, like Jonson, «were probably no more closely attached at any one time to any one company than a dramatist of to-day would be bound to one manager, or a novelist to one publisher;» he disproves the theory that the statutory provisions as to the closing of the theaters in time of plague were strictly enforced, and shows the insufficient or forced reasoning of «the vexatious but indispensible Mr. Fleay» in other details. It can not be said that Professor Thorndike is always strictly «parliamentary» in the words which he applies to theories and reasonings other than his own. «Ill-founded conjecture», «neglect and misstatement of facts», and «absurd» are not among the missiles which the Nestors and Ajaxes of controversy hurl upon the windy plains of philology. But Professor Thorndike has youth on his side, and time will correct these trifling ebullitions of earnestness and zeal.

Then follows a further clearing of the ground in a careful consideration of the chronology of the plays attributed to Beaumont and Fletcher. To the verse tests and other familiar criteria proposed by Boyle, Oliphant, Fleay, and Macaulay, Professor Thorndike adds «the em-them test» as he calls it.

This test of authorship is based on the preference displayed by Fletcher for the abbreviated form «em» and Shakespeare's and Massinger's prevailing use of the form «them». This test happily corroborates, for the most part, the more usual distinctions of style and versification. Professor Thorndike has made interesting use (after Soergel, Die englischen Maskenspiele, Halle, 1882) of the influence of the court masque in determining the chronology of certain plays. He arrives at conclusions that tend to throw the beginning of the dramatic career of Beaumont and Fletcher back as far as 1604 or 1605, and place some sixteen plays in a period prior to 1611. With a further chapter on «the Drama 1601--1611» we are ready for the thesis which may perhaps be thus briefly stated: 1. That Fletcher, about the year 1608, deliberately created, in such plays a *Philaster* and *King and No King* a new variety of drama unlike the run of plays current between 1601 and 1611 and distinguishable from what had gone before by the prominence given to sentimental love, by the variety of its contrasted emotion and rapid succession of tragic or pathetic situations and by its happy ending. 2. That the chronology of Fletcher's earlier plays, of *Henry VIII* and *The Two Noble Kinsmen* (both of which Professor Thorndike believes that Fletcher certainly wrote in collaboration with Shakespeare), and of Shakespeare's romances is such as to make it probable that Shakespeare followed this new example of Fletcher. 3. That it is in *Cymbeline*, *A Winter's Tale* and *Tempest*, late plays of Shakespeare's usually known as «the romances», that we find this direct imitation of the new heroic play of Fletcher.

It must be confessed that Professor Thorndike makes out a strong case alike for the differences in plot and characterization between these three last plays of Shakespeare and all that went before, as well as for the striking similarities to the dramatic method of Fletcher. Altogether this monograph must be regarded as a valuable addition to our study of that difficult subject, the interrelations of the great Elizabethan dramatists.

University of Pennsylvania. Felix E. Schelling.

A New Variorum Edition of Shakespeare ed. by H. H. Furness. Vol. II: Macbeth. Revised Edition by H. H. Furness, jr. Philadelphia, Lippincott 1903. XIV, 566 pp.

Ein Sohn von Furness, der sogar dieselben Vornamen wie der Vater besitzt, tritt mit dieser Neuauflage des «Macbeth» hervor und erwirbt sich durch die Umsicht, mit der er die seit dem Erscheinen der ersten Auflage (1873) hinzugewachsene Literatur benützt, sofort ein Anrecht auf unsere Achtung. Fast jede zweite Anmerkung ist vermehrt oder neu hinzugefügt worden. Die Zutaten kommen der sprachlichen Erklärung, der ästhetischen Erläuterung, der Theatergeschichte, manchmal auch der Quellen- und Übersetzervergleichung zu gute. Eine Menge deutsche Autoren haben dabei noch Berücksichtigung gefunden: Backhaus, Blind, Boerne, Elze, Jakobi, Kaim, Kölbing, Köppel, Sarrazin, van Dam, Vischer, Werder, Wetz. Um für sie Raum zu gewinnen, sind in der als Anhang beigedruckten Bearbeitung des «Macbeth» durch Davenant jene zahlreichen Stellen weggelassen worden, die

vom Foliotext nicht abweichen; solches Kürzen bedeutet also keinen Verlust. Andererseits wurde der Anhang um neues Material vermehrt: um Berichte über die englischen Schauspieler seit Garrick, die sich in der Darstellung des Macbeth auszeichneten; um eine Analyse der Zeit, die im Stück verlaufen erscheint; und um einige Bemerkungen über Kompositionen des «Macbeth», durch die freilich die von M. Friedländer in diesem Jahrburch XXXVII, 99—102 gebotene Zusammenstellung bei weitem nicht ausgeschöpft wird. Ein Sachregister befördert die Übersichtlichkeit. Die 491 Seiten der ersten Auflage sind durch all das auf 566 angeschwollen, und mit dem Fortschritt der Quantität hat der der Qualität Schritt gehalten. Vater Furness mag sich des Fortsetzer-Sohnes freuen; uns aber gibt das Auftreten einer solchen Dynastie Furness die Zuversicht, daß das große Werk nicht bloß Vollendung, sondern Schritt für Schritt Modernisierung finden wird.

Berlin. A. Brandl.

The Elizabethan Shakspere. Edited by Mark Harvey Liddell. Volume I, The Tragedie of Macbeth. New York: Doubleday, Page & Co. 1903. Pp. XXXIII and 247. Price, Edition de luxe, $ 12.50, by subscription only; School Edition, $ 1.00.

This is the first volume of a magnificent undertaking — a new edition of Shakespeare, to appear in about forty sumptuous volumes, printed by De Vinne in a new Renner type cut especially for the purpose. The text upon each page is framed in the notes that belong to it, and the successive pages form a series of ever-varying beauty. One will not be inclined to question very seriously the claim of the printer that this is his best workmanship in typography, or of the publishers that this is the most beautiful set of books ever issued from an American press. But the appeal of an edition of Shakespeare is primarily to scholars and not to bibliophiles, and it was not to be expected that many scholars could possess a work limited to 250 copies and costing $ 500. The publishers have now spared themselves a great reproach by determining to issue at a price within reach of all a small-paper edition printed from the same plates as the large, and preserving all its beauties save those of margins and binding.

From the scholar's point of view, judging by the *Macbeth* the work is destined to prove of great importance and value. Mr. Liddell's aim has been twofold: «to give the modern reader an accurate critical text of Shakespeare's works in the language of Shakespeare's time, and to interpret this in the light of Elizabethan conditions of life and thought and idiom». The text is «compiled from the various Quarto and Folio sources in the light of their known relations to one another», and the text of the first Folio is made the basis. It is greatly to be regretted that Mr. Liddell did not lay to heart the remarks of Furness in his preface to *Othello*, and adopt the exact text of the Folio throughout. The reasons for such a course are made only the more convincing by the inconsistencies and inadequacies of Mr. Liddell's own text. But in general his text-criticism in this volume is a continuous defence of the Folio text; and he has brought to its support

such a wealth of illustration from Elizabethan works, such knowledge of Elizabethan forms and syntax, such interpretive power, as to make his text a great improvement upon that of the Cambridge editors. Mr. Liddell's work could not, of course, be perfect, and is not as perfect as it might have been; but he has made it impossible for succeeding editors not to restore many hitherto despised readings of the Folio, and he has made clear many passages against whose obscurities preceding editors have struggled in vain. This is his great accomplishment: and it makes his work indispensable.

Lack of space forbids the citation of many passages: reference to the following, taken at random, is sufficient to show the great value of Mr. Liddell's comments. 1, 2, 25: reflection (= shining); 1, 3, 20: pent-house (= eyelid); 1, 3, 154: the interim (noun subject); 1, 4, 27: safe; 1, 5, 24, 25: zeugmatic construction; 1, 5, 49: take (= receive); 1, 6, 4: marlet (not martlet); 1, 7, 38: did (= did look at); 2, 1, 55: slides (not strides); 2, 1, 56: sowre; 2, 2, 63: one; 2, 3, 122: unmannerly breech'd with gore; 3, 1, 48: to be thus is nothing, But (= nothing if not); 3, 1, 70: seedes (not seed); 3, 1, 72: champion me (= be my champion); 3, 1, 117: thrusts against (= hamper); 3, 1, 122: zeugmatic construction; 3, 2, 13: scorch'd (not scotch'd); 3, 2, 20: pease (not place); 4, 1, 12: fillet (not = a rolled slice); 4, 1, 129: sound; 4, 2, 7: titles (= title-deeds); 4, 3, 15: something You may discerne . . and wisedome (zeugmatic construction); 4, 3, 235: time (not tune); 5, 1, 28: sense are; 5, 2, 15: cause (= disease).

Excellent examples of interpretive power are the comments on 2, 2, 1—26; 4, 3, 216: He has no children; 5, 5, 17, 18: She should have dy'de hereafter, etc. (though the interpretation here given is inconsistent with the suggestion made on p. 104). Of fresh interest is the discovery of an earlier allusion of a «farmer, that hang'd himselfe on th'expectation of plentie» in Jonson's *Every Man out of his Humour*, 1599, III, vii, where Sordido hangs himself on the same expectation.

These are satisfactory or helpful comments; there are a good many others that are equally unsatisfactory. It is not always easy to discover the criteria which govern Mr. Liddell's handling of the Folio text, and there are a few manifest inconsistencies. Why, for example, should the Folio «the» in 1, 1, 5 and 11, be changed to «th'»? Necessities of scansion are not allowed elsewhere to alter the Folio spelling; why should they in the case of the article? If it is wise to use the modern apostrophe in «rebel's» (1, 3, 91). «Neptune's» (2, 2, 60) etc., why not in «Norwayes» (1, 2, 59) «Colmes» (1, 2, 61) Anthonies (3, 1, 57), which are equally possessives? Why, in a text that adheres so closely to the peculiarities of the Folio spelling, print «I'le» rather than «Ile»? Why change «sleeve» to «sleave» (2, 2, 37) when «schreemes» (2, 3, 61) is retained?

Mr. Liddell's defence of the Folio's stage directions (as, e. g., at close of 5, 7) and its assignment of lines (as in 2, 2, 14—26) is in general very strong. Equally good are his reasons for rejecting Act III, scene V, and for his arrangement of V, scenes 7 and 8. In some of these particulars his service is hardly less than in his general defence of the text. But he is not always careful to indicate just how much of his stage directions and scene headings is found in the Folio.

It is not in the plan of the editor to provide an extended and detailed discussion of the literary and dramatic values of the play. Yet he does much in this direction, and nearly all that he does is admirable. Most of the scenes have a special introductory note. Particularly helpful are the discussions of the «link» scenes, the last in Acts II, III and IV. Much attention is paid throughout to the rhythms, and their fitness to the thought and feeling is made clear. Here again Mr. Liddell renders unique and valuable service.

As to the general conception of Macbeth's tragedy Mr. Liddell has very decided views, in which, we imagine, he will not find many agreeing with him. Viewed in the light of Elizabethan notions of witchcraft and of insanity, it is, he thinks, the tragedy of a Hercules Furens. As he returns victoriously from the scene of his conquests the furies invade his soul, and he becomes *mainomenos*. He is insane, demoniacally possessed; and the terror and pity which his fate inspires is not that aroused by the struggle between the good and evil in a human soul, but that aroused by the mentally diseased victim of supernatural powers of evil. We do not believe that Macbeth is to be regarded as insane according to either modern or Elizabethan psychology; we think that far too much importance is given to the external and supernatural: but this is not the place to argue these views. It must be said that Mr. Liddell supports his views with vigor and the results of much reading; that he does not wholly overlook the human element, the inward struggle; and that his notion of the Elizabethan notion of insanity is such as to include in it the mental state of Othello, as well as of Hamlet und Lear. But it is impossible to escape the conclusion that the editor's conviction of Macbeth's insanity and his anxiety to prove it have led to many a warped or farfetched explanation in his notes.

An inexplicable defect in the form of the book is the lack of a collected bibliography. The various dictionaries referred to are collected in the introduction, but the reader is sent to other editions for a list of the works of other editors (!), and further works cited are mentioned in the notes only, and not always with sufficient clearness. The related passages of Holinshed and Forman are given only piecemeal and incompletely.

Amherst College. George B. Churchill.

The Oxford Shakespeare. The Complete Works of Sh., ed. with a glossary by W. J. Craig. Oxford, Clarendon Press. VIII, 1264 p. bound in cloth 3 sh 6 d.

Der Globe-Edition ersteht hiermit ein sehr ähnlich gearteter Konkurrent, fast gleich in bezug auf Inhalt, Druck und Preis. Der Text ist der der ersten Folio, doch mehrfach geändert nach den älteren Quartos und mit einigen unvermeidlichen Verbesserungen von Theobald, Capell, Delius, Dyce und den Cambridge-Herausgebern, während die Globe-Edition den Cambridge-Text wiedergibt. Ein ganz klares Prinzip der Textbehandlung ist nicht erkennbar. Pericles ist beigefügt, obwohl erst 1664 in der dritten Folio Shakespeare zugeschrieben und obwohl die Dryden'sche Bemerkung, es sei ein

Jugendwerk gewesen, durch die Metrik Lügen gestraft wird. Die Schreibung ist modernisiert, Zeilenzählung eingeführt, auf sauberen Druck und auf Übersichtlichkeit gute Sorgfalt verwendet. Das am Schluß beigefügte Glossar ist nicht so umfänglich wie das der Globe-Edition, dafür aber sind die Typen etwas größer, das Lesen also erleichtert. Bisher wurde in Wörterbüchern und Konkordanzen regelmäßig nach der Globe-Edition zitiert; durch den Gebrauch muß sich jetzt entscheiden, welche dieser beiden handlichen Ausgaben den Preis davon trägt. Der Kaufpreis ist derselbe.

A. Brandl.

The Comedies of Shakespeare, edited, with a Glossary by W. J. Craig, M. A. With Portrait (The Oxford Miniature Edition) London: Henry Frowde, Oxford University Press Warehouse. 32° (cloth 3 s. 6 d.).
The Tragedies *etc.* *ut supra.*
The Histories, Poems & Sonnets *etc.* *ut supra.*

Das neue Seitenstück zum Globe-Shakespeare, die von Craig besorgte Ausgabe in der Sammlung *The Oxford Poets* (siehe oben), erscheint hier in neuer Form: die Spalten sind durch Umbrechen auf Miniaturformat gebracht, und das ganze auf Oxford-India-Papier, der Spezialität des Verlags, gedruckt, sodaß drei kleine, mäßig starke Bändchen daraus entstanden. Die sämtlichen Werke unseres Dichterheroen sind bequem in die Tasche zu stecken, wiegt doch ein jeder der drei Teile gebunden nicht mehr als 150 Gramm: gewiß in seiner Art ein kleines Meisterwerk der Buchdruckerkunst. Dabei ist das Papier verhältnismäßig nicht sehr durchscheinend. Der Druck ist zwar nicht viel größer als der der Globe-Edition, aber viel deutlicher. Den Bändchen sind drei Porträts beigegeben: der Droeshout-Stich, die Stratforder Büste und das Chandos-Bild.

Der Text Craigs folgt im allgemeinen den ersten Ausgaben, ebenso wie der der Cambridge-Edition. Doch scheut er sich nicht in einzelnen Fällen auch gegen diese die Folio-Lesart aufzunehmen. Ich stehe zwar nicht auf demselben Standpunkt und möchte gerne die Folio mehr respektiert sehen, aber der Raum gestattet mir nicht, mich hier des näheren darüber auszusprechen. Alles in allem ist es eine reizende Ausgabe.

Jena. Wolfgang Keller.

Lois Grosvenor Hufford, Shakespeare in Tale and Verse. New York: The Macmillan Company. London: Macmillan & Co., Ltd. 1902.

«I shall tell you a pretty tale; it may be you have heard it.» Was L. G. Hufford in diesem Motto verspricht, das hält sie auch. 15 Lust- und Trauerspiele Shakespeares — die historischen und Römerdramen sind nicht berücksichtigt — sucht sie durch Wiedergabe des Inhalts in klarem, leicht verständlichem Stil dem Interesse der reiferen Jugend nahe zu bringen. Zugleich ist ihr Buch aber auch für diejenigen Erwachsenen bestimmt, die weder Zeit noch Verständnis genug haben, in Shakespeare selbst einzudringen und doch näher mit ihm bekannt werden möchten.

Aber brauchen wir denn noch ein solches Buch, haben wir nicht die reizenden Tales von Charles und Mary Lamb? Diese Frage ist teilweise berechtigt und doch möchte ich das neue Buch dem älteren vorziehen und zwar hauptsächlich deshalb, weil Shakespeare in ihm selbst zu Worte kommt. In wirklich genialer Weise hat es die Verfasserin verstanden, ihre Prosaerzählungen in den geeigneten Momenten mit den wirksamsten Versen Shakespeares zu verschmelzen und so die jungen Leute anzulocken, später die noch nähere Bekanntschaft des großen Dichters zu suchen. Hierdurch ist auch glücklicherweise die Ungeschicklichkeit des älteren Buches vermieden, fortwährend die Reden mit «said he, said she» einleiten zu müssen, wenngleich dadurch andrerseits einige veraltete Ausdrücke aufgenommen werden mußten, die aber am Fuße der Seite erklärt sind. Auch finden sich am Schlusse des Buches mythologische und klassische Beziehungen erläutert.

Den Inhalt der Dramen gibt L. G. Hufford, ohne Nebenhandlungen oder Episoden einzuflechten, sonst aber korrekt wieder, man kann nicht bei ihr Ungenauigkeiten finden wie z. B. im älteren Buch im Sommernachtstraum, wo Oberon selbst den Zettel verwandelt.

Die Aufmerksamkeit ihrer Leser fesselt die Verfasserin sofort dadurch, daß sie an den Anfang ihrer Geschichten eine packende Szene stellt, wie z. B. die Aussetzung der Perdita im «Wintermärchen» oder den Ringkampf in «Wie es euch gefällt» und dann erst den übrigen Teil der Erzählung nachholt.

Als einen Vorzug des Werkes möchte ich noch betrachten, daß fünf Stücke, die Lamb behandelte, nämlich: «Timon of Athen», «Much Ado about Nothing», «All's Well that End's Well», «Measure for Measure», «Pericles, Prince of Tyre» nicht in die Sammlung aufgenommen worden sind und dadurch das Buch für Kinder nur noch geeigneter ist. Es ist zu wünschen, daß das Werk auch in Deutschland bekannt wird, es kann als Lektüre für jede Mädchenschule empfohlen werden und so vielleicht bewirken, daß Shakespeare in breiteren Kreisen nicht nur dem Namen nach bekannt ist.

Jena. Helene Pigulla.

Die Sonette von William Shakespeare. Ins Deutsche übertragen von Alexander Neidhardt. Mit Titelzeichnung von Wilh. Müller-Schönefeld. 2. Aufl. Eugen Diederichs, Leipzig 1902.

Shakespeares Sonette. Übersetzt von Max J. Wolff. B. Behrs Verlag, Berlin 1903. XIX und 162 S.

«Der Übersetzer von Shakespeares Sonetten muß zu gleicher Zeit Übersetzer, Dichter und Erklärer sein. Nur wenn er diese drei Fähigkeiten in sich verbindet, kann er hoffen, eine Wiedergabe zu liefern, die nicht nur dem englischen Philologen an der Hand des Originals, sondern jedem Laien ohne Kommentar verständlich ist» (Wolff, S. IV). Übersetzer, Dichter und Erklärer — es ließe sich zwar allerlei gegen diese Trinität einwenden, aus Gründen der Bequemlichkeit sei hier (in umgekehrter Reihenfolge) einmal daran festgehalten.

Beide Übersetzer versäumen es nicht, der Nachdichtung der Sonette einen kurzen Kommentar vorauszuschicken. Alexander Neidhardt leitet den

seinigen mit folgendem Satz ein: «Die Shakespeare'schen kleineren Dichtungen ... waren lange Zeit und sind zum Teil noch immer Gegenstand verschiedner (!) und entschiedner Kontroverse sowohl bezüglich (!) des Inhaltes und Wertes, als auch, und dies gilt besonders von den Sonetten, bezüglich der Zeit ihrer Entstehung und ihrer Absicht.» Beide Übersetzer vertreten denn auch sehr verschiedene Standpunkte. Nach Neidhardt, der im wesentlichen auf Gervinus fußt, sind die ersten 126 Sonette an den Grafen Southampton, die letzten 28 an ein Weib gerichtet, «das jedenfalls der Neigung des Dichters nicht würdig gewesen zu sein scheint» (S. 7). Nach Wolff besteht «keine innere Notwendigkeit, uns an diese Teilung wie überhaupt die Anordnung der Gedichte von Thorpes Gnaden zu halten» (S. XII). Auch er gehört zu den Southamptonisten: «Alle zeitlichen und tatsächlichen Umstände sprechen durchaus zu seinen gunsten und gegen den einzigen ernstlichen Rivalen, den man ihm entgegengestellt hat, William Herbert Graf zu Pembroke» (S. XVI). Aber während Neidhardt die Auffassung, in den Sonetten ein Spiel der Phantasie zu sehen, für «gegenstandslose Faselei» erklärt, wie ihn überhaupt sein jähes Temperament leicht zu extremen Urteilen und Verurteilungen hinreißt, nimmt der besonnenere Wolff einen vermittelnden Standpunkt ein. Beide Übersetzer lassen sich übrigens auf eine ausführliche Erörterung der Streitfragen nicht ein: Neidhardt, weil er «einesteils nicht in der Lage, anderenteils nicht gemüßigt zu selbständiger Quellenforschung über diesen Gegenstand» ist; Wolff, indem er auf sein Shakespeare-Buch verweist. Umso weniger liegt für mich eine Veranlassung vor, das heikle Problem hier aufzurollen. Ich bekenne mich durchaus zu der Meinung Friedrich Vischers (Shakespeare-Vorträge I, 146): «Ob nun Shakespeare Wahrheit bietet oder ob er nur eine dichterische Vorstellung gibt, das weiß man eben in Gottes Namen nicht. Und was man nicht wissen kann, damit muß man sich nicht plagen.» Freilich, die Forscher wollen von einem segensreichen Ignoramus meist nichts wissen; ihnen will es, wie Faust, «schier das Herz verbrennen». Aber statt des kritischen Verstandes lassen sie dann die Phantasie üppig walten und bieten nicht mehr Literaturgeschichte, sondern einen historischen Roman.

So sehr mir auch im allgemeinen Wolffs Prinzip widerstreitet, den Dichter von dem Übersetzer zu trennen, so darf ihm doch zugestanden werden, daß man nur bei der Übersetzung das Original zum Vergleich heranzuziehen braucht, die als Dichtung billigen Ansprüchen genügt. In erster Linie kommt es bei metrischen Übertragungen darauf an, prosodisch tadellose Verse und einen einwandfreien deutschen Ausdruck zu gewinnen. Wo diese Forderung nicht erfüllt wird, da kann das Original völlig aus dem Spiel bleiben. Denn was nützt die wortgetreuste, von noch so redlichen Absichten geleitete Übersetzung, wenn sie unsrer eignen Sprache Gewalt antut?

Alexander Neidhardt scheint mit seinen Kritikern schlechte Erfahrungen gemacht zu haben, denn er gibt ihnen in der Einleitung gute Ratschläge, wodurch er sogleich Mißtrauen gegen die eigne Bildnerkraft weckt: «Das sollte jede Arbeit erwarten dürfen, daß kein Urteil, namentlich kein vergleichendes, gefällt werde ohne gründliche Prüfung derselben ihrem ganzen Umfang und jeder Richtung nach bis auf Herz und Nieren und zwar mit

alleiniger Rücksicht auf die Sache; denn da Bücher so gut ihre Schicksale haben wie Menschen, so ist unbegründete üble Nachrede dort ebensowenig zu rechtfertigen als hier». Wir wollen ihn also auf Herz und Nieren prüfen und unsre üble Nachrede begründen. *Tu l'as voulu, George Dandin!*

Schon die deutsche Prosa des Vorworts läßt ahnen, was wir von dem Poeten Neidhardt zu erwarten haben.

1. Sonett: «Doch du, beschränkt nur auf den eignen Strahl,(?)
Verzehrst in diesem aus dir selbst genährten
Dir selber feind dich, lassend so zumal
Den reichsten Überfluß zum Mangel werden.»

2. Sonett: «Wenn Jahre erst die Stirn einst runzeln dir»

5. Sonett: «Die Stunde, die geformt mit holder Hand
Die Schönheit, die ein jeder Blick bewacht»
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
«Doch nur den Schein, ihr Wesen nicht, verliert
Die Blum' und trotzt dem Winter destilliert».

6. Sonett: «Laß nicht den Winter deinen Sommer drum
Unfreund entblättern — gib im Auszug dich
Als einen Schatz, der Schönheit Heiligtum,
Eh' diese selber muß zerstören sich».

Man kann die Kunst, Partikeln, Pronomina, unbetonte Wörter als Reimträger zu verwenden, schwerlich überbieten. Neidhardt beruft sich allerdings auf Homer, den «guten alten» Homer, bei dem sich solche Füllwörter in Masse fänden, beweist aber damit nur, wie hoch er die eigne Poeterei einschätzt; und seine Bescheidenheit geht so weit, daß er wiederum die Kritiker zur Rede stellt, weil sie die Flickwörter im Verse bemängeln. Eigentlich sollte man hier schon abbrechen, aber Neidhardt könnte sich dann über seinen rasch mit dem Tadel fertigen Kritiker beklagen. *Fiat iustitia!*

7. Sonett: «Und wenn erklimmt es hat den Himmel hoch
Gleich kräft'ger Mannheit nun im Himmelsflug».

10. Sonett: «O Scham! gesteh' es nur — du kannst nicht lieben,
Da du so wenig sorgst für dich sogar».

13. Sonett: «Wer gibt solch schöne Wohnung dem Verfall,
Die Wirtlichkeit doch hält in gutem Stand
Zum Schutz vor Winters Tos' und Sturmes Schwall
Und gegen Todes öde, kalte Hand?
Nur Leichtsinn tut's! du hattest einen Vater,
Und also nenn' auch drum ein Sohn dich spater!»

Leider wird es mit zunehmender Ziffer nicht besser.

58. Sonett: «Behüt es Gott, der dir mich gab zum Knechte,
Daß . . . .»

81. Sonett: «Entweder schreib' ich einst die Grabschrift dir,
Ja, oder siehst du modern mich im Staub».

135. Sonett: «Was Wünsche bloß! heil dir, die, was sie will,
Auch hat — so viel sie will, im Überfluß».

Und so fände man, wollte man mit der Wollust der Grausamkeit fortfahren, Sprachfehler, verrenkte Wortstellungen, gezwungene Reime im Überfluß. Nach einem würde man vergeblich ausschauen: nach fließenden deutschen Versen. Ich bin der letzte, der die ungeheuren Schwierigkeiten einer solchen Arbeit verkennt, aber sie berechtigen nicht zu einem Herbarium von Stilblüten. Neidhardt selbst erklärt, er habe die Shakespeare-Sonette nur als Vorstudie zu einer Byron-Übersetzung verdeutscht, «ohne jede Absicht auf Veröffentlichung». Was hat diese löbliche Absicht erschüttert? Der sonst schätzenswerte Verlag von Eugen Diederichs in Leipzig hat sich der Arbeit angenommen, die es schon zu einer zweiten Auflage gebracht hat; doch das beweist nur das eine, daß Verfasser, Verleger und Käufer in gleichem Maße zu bedauern sind.

Wie eine künstlerische Tat wirkt daneben die Übersetzung von Max J. Wolff; aber auch ohne Neidhardts Nachbarschaft steht sie auf respektabler Höhe. Versbau und Reim sind durchweg mit anerkennenswerter Geschicklichkeit gehandhabt. Man hat nirgends die Empfindung, daß diesem Dolmetsch die Form des Sonetts eine Fessel war, obwohl sie ihn nicht gerade zu poetischem Schwung beflügelte. Während das Original hoch oben in den Lüften schwebt, erhebt sich die Übertragung doch beträchtlich über den Boden. Als Probe möge hier der Anfang des siebten Sonetts stehen:

«Sieh, wenn im Ost sein Haupt im Flammenkranz
der holde Tag erhebt, anbetend kehren
sich alle Blicke zu dem jungen Glanz,
des Lichtes heil'ge Majestät zu ehren.
Und steigt er dann, dem Jüngling zu vergleichen,
den steilen Pfad zur Mittagshöhe auf,
bewundern alle noch das holde Zeichen,
demütig folgend seinem goldnen Lauf.»

Es liegt keine Veranlassung vor, Wolffs Arbeit mit Bodenstedt und Gildemeister zu vergleichen. Er hat vor ihnen die größere Wörtlichkeit voraus. Mir sind nirgends gröbere Mißverständnisse bei ihm begegnet. Daß man sich manches anders wünschen möchte, versteht sich von selbst. Aber eine Übersetzung, der so viel Gutes und vor allem eine ehrliche Hingabe an das Original nachzurühmen ist, soll nicht durch kleinliche Bedenken in ihrem Werte geschmälert werden. Ich habe sie mit Vergnügen und Genuß gelesen und möchte ihr viele Leser wünschen. In einer zweiten Auflage wird sicher der falsche Dativ «mir armen» (132. Sonett) und der unschöne Gebrauch von «wie» nach dem Komparativ, von «als» nach voraufgehendem «so» gebessert werden.

Berlin. Max Meyerfeld.

Шекспиръ. Библіотека Великихъ писателей подъ редакціей С. А. Венгерова. Изданіе Брокгаузъ-ЕФрона. С.-Петербургъ, 1902 года, 5 томовъ.

Diese neue Shakespeare-Ausgabe hat es sich zum Ziel gesetzt, Shakespeare dem russischen Publikum in glänzender Ausstattung, in mustergültigen Übersetzungen und reich illustriert vorzuführen. Die Übersetzer sind dem russischen Publikum fast alle ohne Ausnahme schon bekannt. Wenn wir, was ja sehr nahe liegt, einen Vergleich zwischen den deutschen und russischen Shakespeareübersetzern ziehen, so müssen wir zunächst bemerken, daß alle russischen Übersetzungen beträchtlich freier mit dem englischen Texte umgehen, als die deutschen. Der Grund hiervon liegt nicht bloß daran, daß die deutsche Übersetzungskunst überhaupt entwickelter ist als die russische, sondern in erster Linie an der wesentlichen Verschiedenheit des angelsächsischen und slavischen Idioms. Kommt dem deutschen Übersetzer die Stammesverwandtschaft der englischen und deutschen Sprache, der etymologische Gleichklang vieler englischer und deutscher Worte sehr zu statten, so hat der russische Übersetzer dem englischen Texte gegenüber einen viel schwereren Stand. Das gilt für jeden englischen Dichter, ganz besonders aber für Shakespeare, für dessen Stil gerade die Kürze, die Knappheit und Prägnanz charakteristisch sind. Der russische Übersetzer steht hier gewöhnlich vor der Wahl, entweder von der Fülle Shakespeare'scher Ausdrücke nur einen Teil zu geben oder aus einer Zeile zwei zu machen. Wenn z. B. Timon von Athen (Akt IV Szene 3) von dem Golde sagt:

> Thus much of this will make black white, foul fair,
> Wrong right, base noble, old young, coward valiant,

so kann ihm der deutsche Übersetzer (Ortlepp) hier noch ganz gut nachkommen, wenn er sagt:

> So viel davon macht schwarz weiß, häßlich schön,
> Schlecht gut, klein hoch, alt jung, feigherzig tapfer;

der russische Übersetzer Weinberg aber muß hier aus zwei Zeilen ganze sechs machen, da die hier angehäuften Adjektiva im Russischen alle vielsilbig sind und sich unmöglich in zwei Zeilen hineinpressen lassen. Aber auch überall da, wo bei Shakespeare der angelsächsische Rassenmensch, der er doch nun einmal ist, ganz echt und ungeschminkt hervortritt, ist er im Russischen nur sehr schwer wiederzugeben, so wenn er komisch, derb. burlesk, oder gar aristophanisch unanständig wird, oder auch wenn bei ihm geschimpft und geflucht wird wie im Timon von Athen. Seine echt englische Komik verblaßt dann oder mutet fremdartig an, seine Flüche verlieren ihre Kraft. Die betreffenden Kraftausdrücke fehlen der russischen Sprache entweder, oder sie klingen im Russischen dermaßen ordinär, daß der Übersetzer sich geniert, sie hinzuschreiben. Der Ausdruck wird dann umschrieben und die Wucht des Shakespeareschen Wortes stark vermindert. So steht überall anstatt «brothel» «öffentliches Haus», anstatt «whore» auch so etwas wie «öffentliche Frau». Das ist aber nicht kräftig genug, ganz abgesehen davon, daß solche vielsilbige Worte in einer metrischen Übersetzung höchst unbequem sind. Sind dieses Nachteile, so muß andererseits hervorgehoben

werden, daß alle russischen Shakespeareübersetzungen leicht lesbar sind, wobei der natürliche Wohlklang der russischen Sprache und die Leichtigkeit, mit der sie sich jedem beliebigen Versmaß anschmiegt, dem Übersetzer sehr zu statten kommen. Ja im Gegensatz zu den deutschen Übersetzungen ist sogar hervorzuheben, daß die Wortstellung im Russischen nie unnatürlich oder verkehrt wird, wie das bei dem Bestreben der deutschen Übersetzer, sich genau an den englischen Text zu halten, nicht selten vorkommt. Unter den Übersetzungen, die diese Ausgabe enthält, überragt die Kroneberg'sche Hamletübersetzung alle anderen an Schönheit der Sprache und gewissenhafter Textwiedergabe. Die übrigen von Weinberg, Gnjeditsch, Drushinin u. a. stehen ziemlich auf gleicher Höhe. Leicht lesbar und wohlklingend sind alle. Für die Einleitungen zu den einzelnen Dramen sind die besten literarischen Kräfte wie Weinberg, Selinsky, Storoshenko und Boyle herangezogen worden. Letzterer verteidigt seine Theorie über die Mitwirkung Marstons an «Troilus und Cressida», spricht «Heinrich VIII.» Shakespeare ganz ab und bezeichnet Fletcher und Massinger als Autoren dieses Dramas. Der geistreiche russisch-polnische Rechtsanwalt Spassowitsch, der in den siebziger Jahren in Petersburg einmal eine Shakespeare-Gesellschaft gegründet hat, die bald darauf aus Mangel an Beteiligung wieder einging, gibt in der Einleitung zu «Coriolan» eine Probe seines feinen literarischen Geschmackes. Das ganze Werk ist aufs reichste illustriert, wobei die Illustrationen nicht nur dazu dienen, Szenen aus den Dramen vorzuführen, sondern auch die Zeitepoche, in der Shakespeare schrieb, oder auf die sich seine Dramen beziehen, zu charakterisieren. Mögen diese geschmackvoll ausgewählten Bilder größter Künstler, unter denen die englischen und deutschen obenan stehen, dazu beitragen, das Interesse für Shakespeare in Rußland anzuregen und ihn etwas populärer zu machen, als das bis jetzt der Fall ist. Außer dem Hamlet, dessen Reflexionen in dem weichen, zu Kummer und Weltschmerz sehr geneigten Gemüte der Slaven ihren Nachklang gefunden haben, sind Shakespeares Dramen auf russischem Boden Fremdlinge geblieben. Die Bühnen tun für würdige Shakespeare-Aufführungen sehr wenig. Die russischen Schauspieler, selbst die größten, versagen regelmäßig, wenn es gilt, Shakepeare darzustellen und aus den Grenzen ihres typischen slavischen Naturells herauszutreten. Die Angriffe gegen Shakespeare, die ein Mann wie Leo Tolstoi neuerdings wieder unternimmt, beweisen schließlich doch nur, daß der geniale Engländer im großen und ganzen dem russischen Wesen fremd ist und fremd bleibt.

St. Petersburg. Richard Gebhard.

D. L. Chambers. The Metre of Macbeth. Its Relation to Shakespeare's Earlier and Later Work. Princeton University Press, 1903. 70 p.

Da die Entstehungszeit des «Macbeth» uns aus sachlichen Gründen so ziemlich bekannt ist, so gestaltete sich eine Studie über seine Metrik nicht zu einer Anwendung, sondern zu einer Prüfung der Verskriterien. Chambers betätigt dabei Maß und gesunden Sinn. Er stellt die metrischen Argumente

an Glaubwürdigkeit durchaus unter die sachlichen; er will immer sämtliche «tests» zusammen in Rechnung gezogen wissen; er glaubt aus der ganzen Verszählerei — schwankend wie sie ist — nur Gruppen von ungefähr gleichzeitigen Dramen, aber nicht eine Reihenfolge von Stück zu Stück herauslesen zu können; und er zieht die Eigenstimmung jedes Dramas in Betracht. So erklärt sich in «Macbeth» die verhältnismäßig große Zahl der Reime (108, gegen 64 in Hamlet und 34 in Antonius) bei näherem Zusehen aus den Zauberelementen und der übernatürlichen Wucht vieler Stellen; ähnlich die starke Verwendung der Prosa, denn Shakespeare gebraucht die ungebundene Rede gern für Wahnsinn, Wut, Trunkenheit und jegliche Geistesumwölkung. Ferner hat sich Chambers nicht mit den Zählergebnissen anderer begnügt, sondern selbst nachgeprüft und durch volles Zitieren uns instand gesetzt, ihn dabei zu kontrollieren. Dies hat den Vorteil, die Unsicherheit aufzudecken, die selbst betreffs vieler Prinzipienfragen hier noch besteht. Chambers zählt z. B. *valour*, *honour* als klingende Versausgänge (S. 41 f.), schlägt man aber in Bartletts Concordanz die vielen Versausgänge mit *valour*, *honour* in den Jugenddramen nach, in denen sonst nur sehr wenige Verse klingend enden, so wird man sicherlich geneigt, solche Wörter lieber mit Verschleifung, also einsilbig, zu lesen, wie es im Ags. und noch in heutigen strenggebauten Sonetten erlaubt ist. — Die Schrift von Chambers macht im ganzen, wenn sie auch nicht eigentlich Neues bietet, einen anregenden und plausiblen Eindruck. Nur in der Nachgiebigkeit gegen Überkritiker, die gewisse Zauberreden als unecht ausmerzen wollen, lediglich aus metrischen und stilistischen Gründen, gehe ich nicht mit ihm; Hexen müssen anders reden als gewöhnliche Menschen, und Hecate erst recht; es gibt so viele wirkliche Shakespeare-Fragen, daß man nicht erst künstliche zu schaffen braucht.

Berlin. A. Brandl.

Hermann Jacobson, William Shakespeare und Käthchen Minola. Dresden, 1903, E. Piersons Verlag (R. Linke). 103 S. (M. 2.—).

Der Verfasser dieses mit nicht geringem Selbstbewußtsein geschriebenen kleinen Buches hat die staunenswerte Entdeckung gemacht, daß die «Zähmung der Widerspenstigen» von Shakespeare gar nicht als Lustspiel gedacht ist, sondern als «das Trauerspiel einer gebrochenen Persönlichkeit». Shakespeare wollte uns — nach Jacobson — zeigen, wie eine edle Frauenseele von einem schamlosen Manne zertreten wird. Zu dem Zwecke müssen wir natürlich alle Worte des Lustspiels anders auffassen als sie klingen, und nach einigem Herumdrehen werden wir dann finden, daß sie zu Jacobsons Hypothese stimmen. Es muß allerdings recht viel verdreht werden. Aber schließlich haben wir die Freude zu sehen, daß das spröde Käthchen mit der schon weniger spröden Mary Fitton identifiziert wird. Das Buch beweist, daß man dieses Jugenlustspiel Shakespeares heute nur dann noch genießen kann, wenn man völlig naiv den Schwank auf sich wirken läßt: die Frauenfrage darf man dabei nicht im Sinne haben.

Jena. Wolfgang Keller.

John Bennett, Der kleine Sänger von Stratford. Erzählung aus der Zeit der Königin Elisabeth von England. Übersetzt von J. H. Graham. (Bachems neue illustr. Jugendschriften, Bd. 23/24). 314 S. In Prachtband 6 M. Köln, Bachem, 1903.

So populär ist Shakespeare noch nie gewesen, daß er sogar zum Gegenstand einer Jugendgeschichte gemacht worden wäre, wie hier. Freilich ist er nicht der Hauptheld; das ist ein zuckersüßer und lieblichsingender Gerberknabe aus Stratford, der sich 1596 bei einem Besuche der Admiralstruppe den Schauspielern anschließt, nach London zu den Singknaben und der Königin kommt, als Lohn für sein Singen sich aber von letzterer nichts ausbittet, als zu Muttern zurückkehren zu dürfen, was ihm endlich durch Shakespeares Liebenswürdigkeit ermöglicht wird. Ein Meisterwerk historischer Treue darf man nicht erwarten; der Clown Kemp erscheint als großer Tragöde, Tarlton († 1588) spielt noch 1597, Shakespeare liest fleißig Druckbogen seiner Dramen u. dgl. Aber die Absicht ist gut, und die Abbildungen auch.

B.

Thomas Heywood, Pleasant Dialogues and Drammas, nach der Octavausgabe 1637 in Neudruck herausgegeben von W. Bang. (Materialien zur Kunde des älteren engl. Dramas, III.) Louvain, Uytspruyt; Leipzig. Harrassowitz; London, Nutt. 1903. XII. 380 S.

Um die Quellen von Shakespeares Bildung zu erschließen, genügt es nicht, die Bücher, die er unmittelbar gelesen haben muß, zu erweisen, so notwendig und schätzenswert dies auch sein mag. Er verrät eine Menge Gedanken, die nicht so sehr einem einzelnen Autor entstammen, als vielmehr der ganzen Humanistenzeit eigen waren; z. B. Befreiung von Leidenschaft und Schmerz durch die Philosophie; Erziehung der Seele und zugleich des Leibes zu menschlicher Vollkommenheit; Einsicht in die Nichtigkeit und Verkehrtheit der Erdendinge bis zum Weltschmerz; Pflicht des Herrschers zu Selbstkritik und Selbstbeherrschung. Es sind dies wesentlich antike Ideale, die man unter Heinrich VII. und VIII. an die Stelle der mittelalterlich-christlichen gesetzt hatte. Zu ihrem Aufkommen in England hat, so weit ich sehe, niemand so viel und gründlich beigetragen wie Erasmus, bei dessen Bewunderern Thomas Morus, Th. Elyot und R. Ascham sie den ersten Ausdruck in englischer Sprache fanden. Wertvolle Fingerzeige dieser Art sind aus den englischen Erasmus-Übersetzungen des 16. Jahrhunderts zu gewinnen, deren das Britische Museum eine Anzahl besitzt. Inzwischen ist es erfreulich, in dem vorliegenden Bande von Bang wenigstens die Bearbeitung zweier Erasmus-Dialoge (Naufragium und Proci et puellae) aus der Zeit gegen 1636 zu bekommen. Daneben stehen Versparaphrasen von Textors «Terra et aetas» (ed. Paris 1530), von 15 Dialogen des Lucian, zwei Metamorphosen des Ovid, mehreren Epigrammen des Beza und Buchanan, Cats' «Maechden-Plicht» und des Perisaulus Faustinus «Medicina labor inexhaustus». Das Ganze ist ein Schatzkästlein von humanistischen Ideen, die meist schon in der Shakespeare-Zeit die Geister bewegten. Aus Lucian sehen wir Timon mit seinen Flüchen auf

die Menschheit eingebürgert; aus Textor eine weltschmerzliche Betrachtung über den Verfall alles Irdischen; aus Erasmus das Motiv vom Liebespfeil, der eine stolze Dame einem niedrigen, mißgestalteten Manne in die Arme treibt, wobei man sich unwillkürlich an den «Sommernachtstraum» erinnert, u. dgl. m. Der dritte Band von Bangs «Materialien» führt uns hiermit in esoterische Gründe der englischen Renaissance ein; er ist in stofflicher Hinsicht ohne Zweifel der bedeutsamste dieses nützlichen Unternehmens. Auch was Sorgfalt der Textwiedergabe, des Quellennachweises und der Erläuterung betrifft, hat Bang soviel Fleiß, Sachkenntnis und Liebe aufgeboten, als von einem Herausgeber nur zu wünschen ist.

Berlin. A. Brandl.

The Complete Works of John Lyly. Now for the first time collected and edited from the earliest Quartos, with Life, Bibliography, Essays, Notes and Index, by R. Warwick Bond, M. A. 3 Vols. Oxford, at the Clarendon Press, 1902. XVI + 543 + 574 + 620 S.

Die Clarendon Press hat die rühmenswerte Absicht, die Werke von Shakespeares Vorgängern in vollständigen, den modernen Ansprüchen möglichst entsprechenden Ausgaben zu veröffentlichen, um so eine Grundlage für das Studium des älteren englischen Schauspiels zu liefern. Auf Kyd (vgl. Jahrbuch XXXVIII, S. 280) folgt hier Lyly, ebenso reichhaltig und ebenso gewissenhaft ediert. Wir erhalten die Romane «Euphues» und «Euphues and his England», die sämtlichen Dramen samt dem Lyly einst zugeschriebenen Stück «The Maydes Metamorphosis», obwohl Bond selbst nicht an Lylys gänzlich unbewiesene Autorschaft glaubt, ferner mehrere «Entertainments» und Gedichte, die hier zum erstenmal für ihn beansprucht werden, eine Leichenrede und endlich Schriften zum Marprelate-Streit, die wohl nicht alle mit Recht Lyly beigelegt werden. «Euphues» lag zwar in einer guten Ausgabe von Landmann und in Arbers «Reprints» vor, aber Fairholts zwei Bände Dramen genügten längst nicht mehr, und die übrigen Werke sind hier größtenteils überhaupt zum erstenmal zugänglich gemacht. Jetzt können wir uns erst ein richtiges Bild von Lylys Bedeutung machen, und Bond hat nicht gezögert, selbst dieses Resultat auszuziehen. Er weist nach, daß der Einfluß Lylys auf die zeitgenössische Literatur sehr unterschätzt worden ist, und daß namentlich Shakespeare ihm viel mehr verdanke, als man bisher angenommen hatte. Wir wußten ja schon, daß Shakespeare den «Euphues» gekannt, daß er seinen Stil gelegentlich verspottet und doch ihm vieles entlehnt hatte. Aber wie weit die Benützung des Romans durch den großen Dramatiker geht, sehen wir jetzt durch eine ziemlich vollständige Sammlung von Parallelstellen (I, p. 165 ff.). Namentlich in «Love's Labour's Lost» und «Romeo», später in «Much Ado», «As You Like It» und «Hamlet» hat ihm der «Euphues» vorgeschwebt[1]). Über das Wesen und die Herkunft des Euphuismus sind wir durch frühere Untersuchungen,

[1]) Im Beiblatt zur Anglia XV, 100 bringt Sarrazin noch Nachträge zu Rom. und Mids.

besonders von Landmann, Child und Basse, recht genau unterrichtet. Bond konnte also hierin nicht gut etwas neues bringen. Die Arbeit von M. Basse, Stijlaffektatie by Shakespeare vooral uit het oogpunt van het Euphuisme (Publ. de l'Université de Gand 1895), die das Charakteristische der barocken Stilarten des 16. Jahrhunderts sehr gut heraushebt, scheint Bond unbekannt oder unverständlich gewesen zu sein, was bei dem Umstand, daß das Buch holländisch geschrieben ist, ja nicht verwunderlich wäre. Inbezug auf die Komödien weist Bond viel eindringlicher und ausführlicher als alle vor ihm auf Lylys Bedeutung hin. In einzelnen Punkten scheint er mir hierin allerdings etwas zu weit zu gehen. Den Ruhm, daß Lyly der erste Engländer war, der kunstgerecht höfische Lustspiele — ich rechne dazu nicht «Mother Bombie» — verfaßte, wird ihm gewiß niemand streitig machen, aber zum Widerspruch reizt ein Satz wie «There is no play before Lyly» (I, VI). In «Campaspe» sieht Bond die erste englische «Historie». Das ist ein Rang, der doch — wenn man, wie er, «Kynge Johan», «Cambyses» und «Appius and Virginia», ja sogar «its only real competitor», Edwardes' «Damon and Pithias», ausscheiden will — immer noch «Gorboduc» oder «Arthur» gebührt. Nicht die «Campaspe» war das Vorbild für Marlowe und Kyd. Und man kann doch auch nicht gut behaupten, daß durch sie Shakespeare und Jonson auf Plutarch gewiesen wurden (II, 252). Verschiedene Tragödien mit klassischen Stoffen waren inzwischen an den Universitäten entstanden und in englischer Sprache nachgeahmt worden. Der Fehler von Bonds Beweisführung scheint mir überhaupt darin zu liegen, daß er nur die englisch geschriebenen Stücke betrachtet und zugleich alles ignoriert, was uns nur dem Namen nach erhalten ist. Daneben werden auch die erzählenden Quellen der Dramen m. E. zu wenig berücksichtigt: so wenn z. B. auf Lyly alle dramatischen Verkleidungen zurückgeführt werden — wobei die lateinische und die italienische Komödie[1]) ebenfalls außer acht gelassen sind. Hier, im Auslande, haben wir auch den Ursprung von Lylys Verwendung der Prosa im Lustspiel zu suchen: Plautus und Terenz hatte man ja noch nicht in ihrer metrischen Struktur erkannt, ihre lateinischen und italienischen Nachahmungen waren daher in Prosa abgefaßt, und diese wurde durch Gascoigne auch in die englische Komödie eingeführt. Erst als in Italien die Prosa im Lustspiel heimisch geworden war, folgte man in England dem Beispiel. Lylys Prosa aber ist pathetisch, nicht realistisch; sie ist der Funktion nach nicht verschieden vom Vers. Erst in seinem letzten Stück, «The Woman in the Moone» schließt er sich dem fast allgemeinen Gebrauch der 90er Jahre an und verwendet Verse in den pathetischen, Prosa in den grotesk-humoristischen Stellen: d. h. das Stück ist im Blankvers geschrieben, nur der Clown spricht Prosa, aber nüchterne, nicht Kunstprosa. Vollkommenen Beifall wird dagegen Bond finden, wenn er den höfischen Dialog Shakespeares hauptsächlich auf Lylys Vorgang zurückführt, oder wenn er hier die Quellen für die Elfenszenen im «Sommernachtstraum» und in den «Lustigen Weibern» findet. In diesen beiden Lustspielen, wie in den meisten anderen, in denen elisabethanische Hofluft weht, also vor allem noch in der «Verlorenen Liebesmüh» und in «Was Ihr wollt», ist

[1]) Man vergleiche z. B. die von mir als «italienische Komödie» zusammengefaßten lateinischen Universitäts-Lustspiele, Jahrb. XXXIV, 286 ff.

sicher Lyly sein Vorbild gewesen, sei es für den ganzen Ton, sei es für einzelne Züge. Deshalb ist es für uns besonders wertvoll, hier eine so gute Ausgabe dieser Dramen zu haben. Bond deutet die Allegorien zum Teil anders als seine Vorgänger. Tellus im «Endimion» bezieht er auf Maria Stuart, was ziemlich einleuchtend ist; etwas weniger wahrscheinlich scheint mir seine Deutung von «Loves Metamorphosis», das in einer Umarbeitung auf den Streit zwischen Elisabeth und Essex anspielen soll. Für mehrere der «Entertainments» hat Bond Lylys Autorschaft glaubhaft gemacht, aber ihn auch für den Verfasser von «Bellum Grammaticale» oder «Rivales» zu erklären (I, 379f.) geht nicht an. Über das erstere Lustspiel, das ich nach Bale Ralph Radcliff zuschreibe, habe ich Jahrb. XXXIV, S. 271 ff., über das zweite, als dessen Autor uns der Tragödiendichter William Gager angegeben wird. ibd. S. 318 gehandelt. «Bellum Grammaticale» ist übrigens nicht verloren, sondern in einem Druck von 1635 auf uns gekommen, von den «Rivales» ist nur der Prolog 1592 gedruckt. Exemplare von beiden befinden sich in Oxford. In bezug auf die «Poems», die Bond Lyly überweist, ist er schon mehrfachem Widerspruch begegnet. — Hervorheben möchte ich aber zum Schluß noch, daß auch die Biographie des Dichters in mehreren Punkten wesentlich gefördert worden ist. — Alles in allem bedeutet diese Ausgabe einen Markstein in der Forschung über das vorshakespearische Drama.

Jena. Wolfgang Keller.

Harlan, W., Schule des Lustspiels. Berlin, Bloch, 1903. 151 S.

Dem Verfasser ist beizustimmen, wenn er sagt: «Das Lustspiel ist das Stiefkind aller dramaturgischen Literatur. Denn die meisten Schulmeister haben mehr Sinn für das Tragische.» Das mag wohl daher gekommen sein, daß die antike Dramaturgie — die aristotelische Poetik — die Späteren nur über die Tragödie belehrte, nicht aber eine Theorie der Komödie entwickelt. Und darum mag wohl die Tragödie ausschließlich von den «Schulmeistern» bevorzugt und darum also wohl auch so schulmeisterlich behandelt worden sein. Die Komödie hat sich aber dafür im Laufe der Zeiten um so freier entfalten können! — Harlans Schrift hat nun den Vorzug, auf fast noch jungfräulichem Gebiete wandeln zu können, und er bringt des Interessanten und Neuen genug, wie eine jede Entdeckungs-Exkursion, selbst wenn sie nur eine Streif-Galoppade war und das Neuland nur in Hauptpunkten aufnahm, deren genauere kartographische Festlegung sowie sorgfältigere Nachmessung erst der späteren Arbeit vorbehalten bleiben muß.

Wenn wir einzelnes aus den speziellen Erörterungen des Verfassers herausgreifen und unter die kritische Lupe nehmen wollten — wozu allerdings Seite für Seite reizt — würden wir der Arbeit nicht so gerecht werden, wie es unser Wunsch ist, denn ihr Wert beruht weniger im Detail als im Ganzen; es wäre nicht billig, Gesichtswinkel, die von einer freien Höhe aus geschätzt sind, geradezu als «falsch» zu bezeichnen, wenn man auch das Gefühl hat, daß sie bei strenger Nachprüfung nicht immer genau stimmen

werden; und außerdem würde für solches Nachmessen, für eine gründliche Detailkritik hier nicht der Ort sein und wohl auch nicht der Raum zur Verfügung stehen. Daher mag die Schrift Harlans lieber vor allem um ihrer Vorzüge willen mehr empfohlen, denn auf Grund von Detail-Einwendungen bekrittelt werden.

Und diese Vorzüge bestehen in einer übersichtlichen, von einheitlichen Gesichtspunkten aus folgerichtig geordneten Beobachtung der Lustspiel-Wirkungen. Daraus wird aber wohl hervorgehen, daß die Vorzüge der Arbeit eben da liegen, wo das Neuland anfängt; wo der Verfasser jedoch über Kulturland streift, treten ihre Schwächen zutage. «Ein System wollte ich allerdings geben, keine Rezeptchensammlung», trotzdem er selbst wohl erkennt, daß er für ein System der Dramaturgie sich auf das Einzelne der dramatischen Kunst nicht gründlich genug eingelassen habe. Aber schließlich wird man den Wert seiner Arbeit doch mehr in den speziell technischen Erörterungen suchen, als in den «systematischen», d. h wissenschaftlichen Ansichten, hier speziell psychologischen Grundlagen, denn bei letzteren ist denn doch die gründliche Behandlung der Tatsachen mit der Zeit unerläßlich geworden.

Aber auch auf diesem Gebiete wollen wir zunächst lieber die Vorzüge selbst bevorzugen. Es erscheint in den Augen des Referenten allerdings als ein Vorzug -- mögen andere darüber anders denken, aber Ref. ist durch persönliche Studien zu ähnlicher Überzeugung gelangt — daß Harlan in der dramatischen Kunst die spezielle Kunst der Bühne erblickt und nicht die traditionelle «literarische Gattung»: gerade dadurch ist er imstande, wertvolle technische Beobachtungen mitzuteilen und einer praktischen Dramaturgie mit die Wege bahnen zu helfen. Man sehe z. B. die Kapitel «Das Tun», «Das Gespräch als Darstellungsmittel» darauf an: «Wenn wir nicht nur Wortkünstler, sondern ganze Dramatiker sein wollen, müssen wir auch das gefühlbringende Tun immer besser dichten lernen.» «Das dramatische Gespräch ist eines der wesentlichsten Hilfsmittel, das dramatische Kampfspiel zu gestalten . . . Es erscheint als Gestaltungsmittel und als Selbstwert.» Damit ist in wohltätiger Weise der rein literarische Standpunkt in der dramatischen Kunst überwunden. Und ebenso ist es dankbar zu begrüßen, wenn H. sich in dem Kapitel über «Verlaufsform» (worunter die Struktur des Drama zu verstehen) sich von der alten Schablone freimacht — nebenbei gesagt ist ihre Einseitigkeit nicht der «Technik» Freytags, sondern dem starren Festhalten an der Antike schuld zu geben — und beispielsweise dagegen polemisiert, daß «die deutschen Dramatiker der Meinung sind, ihre Stücke müßten etwa in der Mitte einen Höhepunkt haben und daß sie nachher einigermaßen abflauen dürften. Dieser Höhepunkt ist wider das Wesen aller spannenden Künste. Ein Bühnenspiel muß aufsteigen bis zum Augenblicke der Erfüllung.» — Ebenso ist es ein Vorzug, daß H. sich nicht in die Irrwege allermodernster Ästhetik hat locken lassen, daß er nicht mit «Illusionstheorien» wirtschaftet, vielmehr anerkennt, daß die «Gefühle des Zuschauers vor der Bühne aus denselben Wesenselementen bestehen, wie die Gefühle des Wahrnehmens vor der Wirklichkeit.» (S. 5, 24, 26) und daß er, im Gegensatz zu einer gewissen Moderne und ihres «Dramaturgen» Gartelmann — der als oberstes «Gesetz» entdeckt hatte, daß die dramatische Kunst keine Handlung, sondern nur Charaktere nachahme — mit größtem Nach-

druck wieder auf die Aktion drängt. Diese ist ihm der Hauptinhalt seiner Kunst, er sieht sie unter dem Begriffe der «Spannung» (Was wird? Wie wird?), die den Inhalt aller «schreitenden» Kunst seiner Ansicht nach bildet. Seine «Ästhetik des Bühnenspiels» ist ihm nichts anderes als eine «Psychologie des Wahrnehmens im Theater, eine Psychologie des Zuschauers.» Das Fundament dazu aber erlas er sich aus Wundts «Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele», in «drei Gefühlsdimensionen: Lust und Unlust, erregende und beruhigende und endlich spannende und lösende Gefühle». «Und jedenfalls habe ich mich bei meiner Arbeit überzeugt, daß sich auf diesen sechs Ecksteinen eine durchaus lückenlose und herrlich einfache Dramaturgie aufbaut.» —

Ich habe dies letzte Citat darum angeführt, um darzutun, daß der eigentliche Wert der H.'schen Arbeit nicht im «System» liegen kann. Denn die Herrlichkeit und die Einfachheit seines Systems sind nicht gerade dessen Stärken. Wenn auch H. von der «Ästhetik» nicht viel hält, so hätte er doch schon aus der beschränkten Literatur, die er anführt (z. B. Fechner!) sehen können, daß die neue Ästhetik (Lipps z. B. scheint er gar nicht zu kennen) durchaus nicht mehr die alte schulmeisterliche ist. und daß man auf diesem Gebiete nicht mehr im Galopp reisen, sondern wandern, bewandert sein, muß. Schon Fechner zeigt, daß die «Gefühle» im Ästhetischen nicht so ohneweiteres «Felsen» bedeuten gegenüber dem «Kiessande der Gedanken», wie H. meint; gerade die Gefühlsästhetik ist wissenschaftlich am wenigsten zu Fundamenten zu gebrauchen, weil die Theorie von den Gefühlen mit die umstrittenste in der Psychologie ist. Alsdann, wenn man darauf Rücksicht nimmt kann man auch nicht so leichthin sagen: «Gedanken, die in den Gefühlen wetterleuchten» sind «nur Beigabe». Beide psychologische Gebiete haben einen gerade für die Ästhetik sehr wichtigen inneren Zusammenhang! — Für technisch-praktische Untersuchungen mag es ausreichend sein, was H. vorbringt, für «systematische» nicht. Und für letztere würde der Standpunkt einer «Psychologie des Zuschauers» auch nicht ausreichen, so trefflich er sich für diese Zwecke bewährt; denn die Psychologie des Dichters hat im «System» auch etwas zu bedeuten und zu sagen, und neben dieser noch manches andere. Man wird sich also nicht wundern, in den theoretischen Ansichten auf mancherlei Oberflächlichkeiten und auf Nichtssagendes zu stoßen, so sehr auch der Verfasser ein Feind des «Kunstseichs» sein will; um dem «Kunstseich» zu entgehen, gerät er mitunter in eine unsichere, seichte Wissenschaftelei. Einige Beispiele: «der ausschließende Gegensatz des Lustigen ist das Tragische, gewiß nicht etwa das Ernste». (41.) Glauben wir das! Was aber ist nun die Tragödie und was das Lustspiel? «Ist die Erfüllung gleichzeitig eine Erschütterung, so wird unser Werk eine Tragödie, soll Lust mit der Erfüllung verbunden sein, so gibt es ein Lustspiel». Abgesehen davon, daß an anderer Stelle (S. 27) gesagt ist «Getrostspannung wird vom Lustspiel, bange Spannung und Erregung wird von der Tragödie erwartet» — bleibt die ganze Definition des Tragischen in dem bloßen Worte «Erschütterung» hängen. Spricht man nicht auch von erschütternder Komik? von Erregung bei der Komödie? — Mit solchen Sätzen konnte man wohl im 17. Jahrhundert dramaturgen, nicht aber heutzutage, denn da ist auf diesem Gebiete denn doch schon zu viel hart Holz gebohrt worden.

Ferner: «die Tragödie erschüttert am stärksten, wenn sie den herrlichsten Menschen, den der Dichter zu gestalten vermag, ohne jede Schuld aus der höchsten Fallhöhe in den schwersten Tod stößt». Auch Ref. glaubt nicht an ein «Gesetz der tragischen Schuld» — aber es gibt «stärkste Erschütterungen» auch mit einer Schuld, und Volkelt hat in seiner vorzüglichen Ästhetik des Tragischen ebenso vorurteilsfrei wie gewissenhaft und gründlich das hier zu wissen Nötige gesagt. Alsdann: «Spätestens am Schlusse des ersten Aufzuges muß die Sache des Narren oder des Tragischen schon oberfaul stehen». Muß? Kann nach Akt I. nicht auch Etwas «nur» faul sein? — Im Staate Dänemark wie sonst wo? — «Generalspannung» und «oberfaul Stehen» sind doch nicht so schlankweg Eins! Weiter: Wenig gründlich ist auch die Art, mit der H. Kants Theorie des Erhabenen zu verstehen meint: daß das «Große» uns «bedrücken müsse», erscheint ihm als ein «Leibdogma aller Jämmerlinge», der Carrières, Vischers etc. Dagegen würden wohl weder Vischer noch Carrière als «uralte dramaturgische Weisheit» folgenden Satz verkündet haben: «Setze einen edlen Trieb, der doch Vielen vertraut ist, auf den Kothurn, so hast du den besten Theaterhelden» — und über das Genie das: «Es ist keine Hexerei: Man braucht sich nur zu einem möglichst herrlichen Menschen zu erziehen, und solches herrliche Menschentum mit Fleiß und Schläue zu gestalten.»

Und zuletzt: Gern stimme ich H. bei, daß Kants Theorie der «Interesselosigkeit» ein verhängnisvoller Irrtum war, und freue mich, mit ihm, im Gegensatz zu Kant (obgleich auch dieser im «Lebensgefühl» und in den «ästhetischen Ideen» wiederum Konzessionen machte) und zu Schopenhauer, das Ästhetische in Beziehung zum «Willen» zu setzen — aber wenn er auf Grund eines Zitates E. v. Hartmann denselben Vorwurf macht: «Daß der Mensch, wenn er ins Theater oder ins Museum geht, zu Hause seinen lieben Willen einschließen muß» — so ist das mindestens ungenau, denn gerade Hartmann selbst macht sowohl Kant wie Schopenhauer diesen nämlichen Vorwurf, und zwar mit ausführlicher wissenschaftlicher Begründung. —

Allein, kehren wir zum Ausgange zurück, indem wir von uns wieder zu den Vorzügen des Buches wenden, um derentwillen es warm empfohlen werden kann. Als technische Anregung ist es eine wohlzubeachtende «Schule» der Stil, in dem es geschrieben ist, will nicht der eines «Schulmeisters» sein, darum, wenn auch der leichte Fuß, mit dem der Verfasser schreiten will, des öftern als platt erscheint, ist die Schreibart um so unterhaltender. —

Jena. H. Dinger.

W. L. Courtney, The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama. With a Prefatory Note by A. W. Pinero. Westminster, Archibald Constable & Co. 1900. 132 pp. (1 s. 6 d.)

Im Februar 1900 hat W. L. Courtney an der Royal Institution drei Vorträge über die Tragödie gehalten, die hier einem weiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Der erste Vortrag beschäftigt sich mit Aischylos.

Sophokles, Euripides, der zweite mit Shakespeare, der dritte im wesentlichen mis Ibsen. Schön in der Form sind alle drei. Im Inhalt wird der Leser bei reiflichem Nachdenken mit dem Autor nicht immer einer Meinung sein. Aber er wird sich stets angeregt fühlen. Courtney zeigt, wie der Kampf des innerlich freien Menschen gegen den Zwang von außen schon bei den griechischen Tragikern das Grundthema bildet. Die Verantwortung aber trifft nicht das unerbittliche Schicksal, sondern den Übermut, die Hybris des Menschen, der dieses Schicksal herausfordert. Im Gegensatz zu den Idealgestalten der Griechen zeichnet Shakespeare wirkliche Menschen. Das Fatum vertritt bei ihm der Charakter des Helden. Seinen Realismus, der jeder hergebrachten Schablone abhold sei, will der Verfasser daraus ableiten, daß Shakespeare mitten im praktischen Leben stand. Shakespeare und Spenser sei alles Träumen fremd: das letztere dürfte doch nicht ohne weiteres einleuchten. Spensers romantische und arkadische Welt ist gewiß nicht die Wirklichkeit. Gerade diese Menschen der Spätrenaissance machen wieder eine schärfere Grenze zwischen Leben und Dichtung: wie schon Lorenzo de'Medici sich nach den Lasten und Mühen des politischen Tagewerks aus der Stadt zurückzog in das arkadische Land seiner Villa im Tesseratal. Gewiß, Shakespeare hat ein offenes Auge für alles, was um ihn herum geschieht, doch der Hauptunterschied zwischen ihm und den griechischen Tragikern, die ja auch die Kämpfe des Vaterlands mitstritten, liegt nicht hierin, sondern im Charakter der Volkskunst seiner Zeit, die nicht auf das einzelne verzichten wollte zugunsten der großen einfachen Linien. Den Realismus aber hatte hauptsächlich die humoristische Dichtung geweckt, er war in die Tragödie um so leichter übergegangen, als man ja auch dort die heiteren Elemente nicht verbannte. Ich glaube der Verfasser stellt Shakespeares bürgerliche Interessen doch zu sehr in den Vordergrund, so besonders, wenn er sogar die Königsdramen als Studien auffaßt «of the way in which material prosperity is to be gained». Der Umstand, daß in den Jugenddramen die Figuren häufig symmetrisch angeordnet sind, verleitet den Verfasser nun auch die Dramen als ganzes mit ihren Helden gegen einander so aufzureihen: wenn das der Kritiker tut, kann man es ja noch verstehen, aber daß Shakespeare selbst seine Helden nach diesem Schema geschaffen habe, das klingt doch zu unbegreiflich. Richard III. ist ihm unshakespearisch, weil der Charakter zu einfach sei: aber ist denn Othello komplizierter? So gibt es noch viele Stellen, die man gerne mit einer Bemerkung versähe, aber daneben auch vieles, dem man ohne weiteres beistimmen wird, wie z. B. wenn wir hören, das der Realismus Shakespeares eine poetische Gerechtigkeit nicht aufkommen läßt: Desdemona stirbt als schuldloses Opfer. Auch der dritte Aufsatz zeigt denselben Charakter wie das ganze Büchlein: man wird manchmal angereizt zum Widerspruch, stets angeregt zum Nachdenken. Den Schluß bildet ein Lob der «Second Mrs. Tanqueray» von Pinero, die durch Eleonore Duses Meisterspiel auch auf dem Kontinent bekannt geworden ist.

Jena. Wolfgang Keller.

The Permanent Power of English Poetry. By C. H. Herford, Litt. D. Sherratt and Hughes. Manchester. 1902.

Man kann kaum sagen, daß sich der alliterierende Titel dieser kleinen Schrift des hervorragenden englischen Literarhistorikers mit ihrem Inhalt decke. Denn, abgesehen von zwei Seiten Einleitung, wird die englische Poesie nur auf den letzten sechs Seiten der Broschüre behandelt, während der Rest (etwa zwei Drittel des Ganzen) ausgefüllt wird von dem parallelen Versuch einer Charakteristik der großen Weltliteraturen. Es ist auch von vornherein klar, daß auf einem halben Dutzend Seiten doch wohl nicht genügend Raum ist, um von der Macht und Kraft und dem Woher des stetig fließenden Urquells einer solch großartigen, in alle Weiten und Tiefen gehenden Literatur wie der englischen, einen richtigen Begriff zu geben.

Immerhin wird ja ein Mann wie Herford auch auf dem kleinen Raume über solchen Gegenstand vieles Treffende und Geistvolle vorbringen können, und fern sei es von mir zu behaupten, daß das nicht auch wirklich geschehen sei. Aber ich könnte nicht sagen, daß man diese Broschüre mit demselben freudigen Gefühl von Belehrung und Zustimmung lesen könnte, wie z. B. des gleichen Verfassers ausgezeichnete «*Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century*». Das Feld ist zu weit, die Ausdrücke zu vag und allgemein, die Auffassung natürlich subjektiv, und so ist es kein Wunder, wenn sich der Geist des Widerspruches trotz allen Kampfes gegen ihn immer und immer wieder in der aufdringlichsten Weise zum Worte meldet.

Ich finde zunächst, daß die Proportion in dem Heftchen völlig fehlt. Griechenland wird mit einer halben Seite abgetan, merkwürdigerweise zum größten Teile negativ: schon nach 1 ½ Zeilen positiver Anerkennung stellt sich das ominöse «*But*» ein, das in dem ganzen Heftchen eine viel zu große Rolle spielt.

Im Gegensatz zu den Hellenen nehmen dann die Hebräer zwei Quartseiten ein. Nun bin ich der letzte, der das große, was die semitischen Nationen für die Welt getan haben, leugnen wollte: im Gegenteil, für mich haben die Sprache und Kultur der Semiten, der Hebräer, Ägypter, Araber und Babylonier von klein auf eine nie versiegende, fast unheimliche Faszination gehabt: denn unsrer Kindheit schönste Träume, der Uranfang der Welt und das Paradies, liegen ja auf semitischem Boden. Und auch späterhin — Hannibal, Muhammed, Spinoza, Jacobi, Kronecker, Heine, Alf Laila wa Laila haben meine Phantasie auf das Stärkste beschäftigt. Dennoch halte ich es für einen Verstoß gegen alle Gesetze der Proportion, daß der hebräischen Poesie zwei Seiten und der hellenischen nur eine halbe Seite zufallen, und die letztere halbe Seite zumeist im Grundton eines «*But*» erklingt.

Ein schwerer Verstoß gegen die Proportion findet sich ferner in Kapitel III, der Besprechung der französischen Literatur. Auf Victor Hugo entfallen dabei volle 4 Seiten, auf Molière, Racine und Corneille kaum ebensoviele Zeilen. Letztere hätten ja in ihrem höchsten Flug, so heißt es bei Herford, nichts geschrieben, was nicht auch in Prosa möglich gewesen wäre. Dafür wird als Autorität Gray zitiert. So kann man ja urteilen; aber dann hat man kein Ohr für die außerordentliche Schönheit und exquisite Musik

des französischen Verses, nach Sprache, Lautklang und rhythmischer Kadenz. Dabei ist Gray weder die erste noch bodenständigste Autorität für die erwähnte Schwierigkeit, zwischen französischer Poesie und Prosa zu scheiden; diese Schwierigkeit hat schon Mr. Jourdain schwer empfunden. Freilich, Molière selbst und sein hohnlachendes Publikum müssen sich über den Unterschied doch leidlich klar gewesen sein.

Der schwerste Proportionsfehler ist aber doch, wie angedeutet, daß die englische Literatur selbst auf einem halben Dutzend Seiten abgehandelt wird. Das ist fast das gleiche Problem, wie den Ozean in ein kleines Grübchen hineinzuschöpfen, und wer nicht schon vorher einen Begriff von der Großartigkeit der englischen Literatur hat, bekommt ihn durch Herfords Broschüre jedenfalls nicht. Auch wenn man sich, am Ende des Heftchens angekommen, die Frage vorlegt, worin nun wirklich, nach Herfords Ansicht, die «permanent power of English poetry» liegen soll, so bekommt man statt des lebendigen Bildes, statt konkreter, Auge und Herz erfreuender Anschauung nur ein paar blutlose Abstrakta, «sicklied o'er with the pale cast of thought», so wie sie etwa in den alten Moralitäten oder im «Pastime of Pleasure» Platz finden könnten. Auf der ersten Seite wird der Unterschied zwischen «Poetry of the wing» und «Poetry of the foot» gemacht; im Nebeneinander dieser beiden beruhe von alters her die Größe und Stärke der englischen Literatur. Auf der letzten Seite wird als Hauptschlagwort ausgegeben, «Sanity» und «Vision» seien die zwei größten Eigenschaften der englischen Literatur und diese treten bei niemand so typisch auf, wie bei Shakespeare und Wordsworth. Allein diese Eigenschaften sind wohl kein ausschließliches Kennzeichen der englischen Literatur; ich denke, sie finden sich in jeder großen Dichtung, Kunst und Wissenschaft. Freilich, für den extremen Pedestrianismus, wie er sich bei Herfords geliebtem Wordsworth allzu häufig zeigt, fehlt wohl anderwärts die Begeisterung, und es dürfte für ihn nicht überall so leicht Stimmung zu machen sein. Herford klagt selber, Chaucer, Spenser und Wordsworth seien «deities of the tribe». Mit Bezug auf Chaucer stimmt dies kaum, nach den vielen Arbeiten über ihn auf dem Kontinent zu schließen; vielleicht gibt es sogar mehr Deutsche, die ihn einigermaßen korrekt lesen können, als Engländer. Auch was Spenser anlangt, so hegen die wenigen Leser desselben auf dem Kontinent wohl die gleiche Begeisterung für den «poets' poet», wie die wenigen Engländer, die die «Fairy Queen» wirklich zu Ende gelesen haben und wirklich wissen, was mit dem «Blatant Beast» am Ende geschah. Mit Wordsworth freilich stimmt es wohl; bei aller Anerkennung großer und schöner Eigenschaften an ihm wird sich jeder «*foreigner*» wundern, daß Herford ihn, offenbar als Erzapostel aller wahren Poesie, nicht weniger als 10 mal zitiert — häufiger als alle andern Dichter der Welt! Immerhin, der unglückliche *foreigner*, der hier nicht mehr ganz zu folgen vermag, befindet sich dabei doch auch in ganz guter englischer Gesellschaft.

Auch sonst teilen wir die Ansichten Herfords häufig nicht oder nicht ganz. Dante versteht er offenbar nicht aus der Tiefe; dazu stehen zu viele «*But's*» da: «*but* Dante's imperialism was a phantom»; «*but* even Dante suggests the point . . .»; «*but* their succession is determined» . . .; — weiter heißt es da von dem armen Dante: «the Divine Comedy has no *plot* . . .

the dynamics of his poem are derived not from *humanity*, but from dogma».

Gewiß ist das erste Kennzeichen der «Divina Comedia» die «poetry of the wing»: es weht aus dem unsterblichen Gedicht der zwölffache Flügelschlag eines Cherubs vor Gottes Thron. Dennoch habe ich geglaubt, gerade Dante sei auch eminent menschlich, und wie kein zweiter Dichter habe der große Florentiner die ärgsten Schrecken, das rührendste Pathos, den beseligendsten Trost, die glorreichsten Hoffnungen und Aspirationen des ganzen Menschengeschlechts dargestellt. Das Dogma, ein Gedicht ohne *plot* sei kein untadliges Gedicht, zerfällt vor diesem majestätischen Werk doch sicherlich in eiteln Staub.

Um andere Dinge kurz zu machen, wäre von romanischen Literaturen wohl auch die spanische zu nennen gewesen; die paar Worte über keltische Literatur sind sehr verschwommen und zeigen keinerlei eigene Kenntnis oder eigenes Urteil. So unbestimmt, wie Herford meint, ist die Stellung dieser höchst interessanten nächsten Schwester der germanischen Literaturen keineswegs. Jedenfalls liegen ihre literarischen Qualitäten meines Erachtens nach den vielen neueren Publikationen im wesentlichen doch recht klar zu Tage.

Die skandinavische Literatur wird mit keiner Silbe erwähnt. Überhaupt kommt die altgermanische Poesie viel zu kurz weg — mit Ausnahme zweier Leitmotive aus dem «Wanderer» und «Seefahrer» findet sich hierüber gar nichts; und doch wäre sie für die Erkenntnis der «permanent power of English poetry» mindestens so wichtig wie alles andere von Herford Angeführte gewesen. Denn es kommt doch weniger darauf an, was ein großes Volk nachahmt, als was es selbst ist und was es von Haus aus für Götter im Busen trägt. Hätte uns Herford eine eingehende Kritik der literarischen Leistungsfähigkeit der großen Stämme gegeben, die das englische Volk bilden — der Angeln in erster Linie, der Normannen und Dänen, der Kelten, der Sachsen, ihrer selbst und ihrer Verwandten auf dem Kontinent — so wäre dies für die Erkenntnis der bleibenden, inhärenten Kraft der englischen Literatur meines Erachtens viel bedeutsamer gewesen, als der ganze gräco-romano-hebräische Apparat.

Recht gut wäre es auch gewesen, wenn bei dieser weitgreifenden Revue der Weltliteratur nicht nur das geschriebene Buchstabenwort, sondern auch andere musische Künste herangezogen worden wären. Dann hätte Herford den einen und andern schweren Irrtum vermieden. So lese ich zu meinem Erstaunen auf Seite 23, daß Deutschland sich niemals in der Schaffung von Mythen ausgezeichnet habe: «neither in the *Volkslied* nor elsewhere has German poetry excelled in the *creation* of myth, in the bold and free imagination of a Hugo or a Shelley».

Ich war bisher der naiven Meinung, daß der «Faust» und der «Nibelungenring» von Richard Wagner die größten Mythenschöpfungen der Neuzeit enthielten. Ich bin auch gar nicht gesonnen, diese Meinung aufzugeben. Gerne gebe ich zu, hätte Shelley zu seinem «Prometheus Unbound» auch noch die Musik machen können, so wäre sein gewaltiges Drama dasjenige Werk, das noch am ehesten an die «Walküre» und die «Götterdämmerung» heranreichte.

Ähnlich steht es mit einer anderen Behauptung Herfords. «But German poetry is wanting in magic of expression. Together with the exuberant inventiveness of France, it lacks that subtle unreason of the imagination which pierces deeper than thought and sentiment and stirs inexplicably the hidden currents which vibrate in both.»

Ich bin der Meinung, daß das altberühmte Land der Zauberer — das war ja Deutschland den Elisabethanern, wie uns Herford einstens selbst so treffend gezeigt hat — die Magie des Ausdrucks in ganz besonders hohem Maße besitzt, in allen musischen Künsten, als da sind Poesie, Philosophie, Musik und Mathematik. Beispiele könnte ich zu Hunderten zitieren; es genüge am heutigen Tage, auf das Stück im «Parsifal» hinzuweisen, das das ganze deutsche Volk allgemein «den Karfreitagszauber» nennt. Herford wird mich nie überreden, daß das gesamte deutsche Volk in diesem Stück — wie in Hunderten von andern, mit Musik und ohne Musik — zu Unrecht einen Zauber des Ausdrucks findet. Ich hoffe vielmehr umgekehrt, daß er selbst bei näherem Zusehen seine Ansicht über die Ausdrucksmittel ändert, die einem deutschen Dichter zu Gebot stehen.

«The Celtic glamour», der auf Seite 24 zitiert wird, — übersetzen wir auf Deutsch einmal etwas frei mit «der Keltenrummel» — hat es offenbar auch Herford in etwas angetan, trotzdem er leider keine eigentliche Stellung zu der «Frage» nimmt. Ich will hier auch nicht auf diese Theorie eingehen: für mich besitzt die Behauptung, der Stamm der Angeln hätte das Gefühl für Rhythmus und Melodie von den Kelten beziehen müssen, nur groteske Lächerlichkeit. Ein bischen Melodie und Rhythmus gibt es ja wohl auch in der Urheimat der Angeln, dem Land von Mozart und Beethoven, und selbst der berühmteste Keltenstoff, die Arthursage, hat ja doch wohl die größten Bearbeitungen — zugleich diejenigen mit der wunderbarsten Magie des Ausdrucks — in Deutschland gefunden, bei Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner. Die Theorie ist ja auch nur in England möglich, dessen Literarhistoriker vom Keltischen, Deutschen, Chinesischen und der Musik zumeist gleich viel verstehen. Herford hatte ich bis jetzt in bezug auf das Deutsche eine der wenigen Ausnahmestellungen eingeräumt; wenn er aber die «magic of expression» in der deutschen Poesie nicht finden kann, so versteht er vom Pulsschlag der deutschen Poesie und aller musischen Künste Deutschlands nichts.

Zu diesen großen Mängeln und Kurzsichtigkeiten treten störende Versehen und Flüchtigkeiten der Broschüre. Der Satz: «It is one of the most obvious, and not the least significant, distinction of English poetry» wird schwerlich in den Augen der gestrengen Dame Grammaire Gnade finden; gleich den ersten langen Satz des Heftchens kann ich trotz heißen Bemühens nicht genau konstruieren; geradeso geht es mir mit dem Keltensatz auf Seite 24; auch die Aufbietung englischer Hilfstruppen, um in dieses stilistische Labyrinth einzudringen, hat mir nichts geholfen. Es scheint, daß nicht nur die Deutschen in der Bildung ihrer Sätze durch dädalische Kunst exzellieren.

Nicht weit davon heißt es, Henri Beyle hätte Milton in seinem Dictionnaire einen Artikel gewidmet und dem Armen werden dann wegen seiner Kurzsichtigkeit die Leviten gelesen. Allein hier hat Herford den un-

rechten gefaßt: er meint offenbar nicht den berühmten Romancier und Kritiker Henri Beyle, genannt de Stendhal, sondern den nicht minder berühmten, aber an die 150 Jahre älteren Pierre Bayle. Doch ich will nicht weiter von kleinen Versehen reden. Die größte Enttäuschung ist mir gewesen — und damit will ich schließen — daß Herford so wenig von Shakespeare redet. In der Erwartung, daß auch die kleinste Broschüre über die «Permanent Power of English Poetry», zumal von einem Herford, über den Unerschöpflichen große und eigenartige Worte bringen würde, habe ich die Rezension des Heftchens für dieses Jahrbuch übernommen. Doch wie gesagt, ich wurde hierin getäuscht. Shakespeare wird ja auch gelegentlich genannt, aber nicht oft und eindringlich genug, und am liebsten immer gleich mit Wordsworth zusammen. So am Schluß, wo wir die erstaunliche Bemerkung lesen, Shakespeare und Wordsworth seien «not necessarily the two greatest of English poets». Was muß das für eine jämmerliche Definition eines ποιητής sein, nach der Shakespeare die andern englischen Dichter nicht wie Zeus die übrigen Götter überragt, oder nach der wir, wenn auch nur für einen Moment, Gefahr laufen, den höchst biedern, braven, rechtschaffenen Wordsworth in die schwindelnde Höhe eines Fürsten der englischen Dichter gehoben zu sehen? Wahrhaftig, das gäbe ja eine phaëtontische Katastrophe!

Ich hätte noch manches auf dem Herzen; doch meine Rezension läuft Gefahr, die Länge des rezensierten Buches zu übersteigen. Ich will deshalb schließen und gern noch einmal bekennen, daß ich die Broschüre Herfords mit angeregtem Interesse gelesen habe. Aber ich kann mir nicht verhehlen, und will es auch nicht verhehlen, daß sich unsre Gedanken über viele wichtige Dinge offenbar in ganz verschiedenen Richtungen bewegen.

München. J. Schick.

Ferner sind an die Redaktion folgende Schriften eingesandt worden, die, soweit es möglich ist, im nächsten Band besprochen werden sollen.

Robert Hessen, Leben Shakespeares. Berlin und Stuttgart, W. Spemann, 1904.

Carl Reinecke, Meister der Tonkunst. Mozart. Beethoven. Haydn. Weber Schumann. Mendelssohn. Berlin und Stuttgart, W. Spemann, 1903.

Karl Luick, Studien zur Englischen Lautgeschichte. Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, herausg. von J. Schipper, Bd. XVII. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1903.

Dr. D. Schmid, George Farquhar: sein Leben und seine Originaldramen. Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, herausg. von J. Schipper, Bd. XVIII. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1904.

Sidney Lee. Stratford-on-Avon. From the Earliest Times to the Death of Shakespeare. London. Seeley. 1902.

J.B. Segall. Corneille and the Spanish Drama. New York. Columbia University Press. The Macmillan Company Agents. 1902.

Albert H. Tolman. Shakespeare's Love's Labour's Won. The University of Chicago Decennial Publications (From Vol. VII). Chicago University Press 1902.

Zeitschriftenschau.

Mit Beiträgen von F. W. Moorman und W. Dibelius.

Von

Carl Grabau.

I. Das englische Drama vor Shakespeare.

Das Drama des Mittelalters,

seine Entwicklung aus der kirchlichen Liturgie bis zu den Formen des Mysteriums, des Mirakelspiels und der Moralität, bildet den Gegenstand eines Essais von Brander Matthews (*Modern Philology* I, 71ff.).

«The Weavers' Pageant.»

Die Ergebnisse einer sorgfältigen Kollation der Holthausen'schen Ausgabe dieses Coventry Corpus Christi Play mit einem von ihm selbst für den Druck vorbereiteten Text teilt Hardin Craig (Princeton University) im *Anglia Beiblatt* XIV, 65—77 mit.

«Everyman.»

Vers 407: Before the highest Jupiter of all

findet sich in einer «Ballade» von einem Schüler Lydgates an seinen Meister, deren Refrain lautet:

Amonge the muses nyne celestiall,
Byfore the hyest Jubyter of all.

Die Ballade ist gedruckt von Caxton, im Boke of Curtesye 1477/8, später von Wynkyn de Worde. (F. Sidgwick in *Notes and Queries* 9th Ser. XI, 106.)

Elisabethanische Dramentitel.

In den account-books der Corporation of Bristol begegnen, nach einer Mitteilung J. Latimers in *Notes and Queries* 9th Ser. XI, 444, seit Januar 1532

Erwähnungen von Schauspieltruppen. Häufiger werden sie unter Elisabeth und interessant besonders dadurch, daß bisweilen auch die Namen aufgeführter Stücke erwähnt werden. Oktober 1577 spielte Lord Leicester's Truppe (für 20 Schillinge) ein Drama: «called Myngo». Im nächsten Jahre kamen sechs verschiedene Gesellschaften, und zwar spielten Lord Berkeley's men: «What Mischief worketh in the Mind of Men.»; Mr. Charles Howard's: «The... *(unleserlich)* Ethiopian»; Lord Sheffield's: «The Court of Comfort»; the Earl of Bath's: «Quid pro quo». Was die Truppen des Earl of Derby und des Lord Chamberlain spielten, ist nicht überliefert.

Lewis Wager und W. Wager.

In einer Rezension von F. J. Carpenter's Ausgabe der «Marie Magdalene» von Lewis Wager (Chicago, 1902) weist Rudolf Imelmann *(Archiv f. n. Spr. u. L.* CXI, 209) auf die Übereinstimmungen hin, die sich in der Moralität Lewis Wagers und dem Interludium W. Wagers «The longer thou livest, the more foole thou art» finden, und die um so bemerkenswerter sind, als W. Wager sein Stück schrieb, bevor die «Marie Magdalene» gedruckt war (ca. 1560). Beide Prologe beginnen mit einem Zitat aus Valerius. Mit Vers 80 des Magdalenen-Prologs:

> We desire no man in this poynt to be offended,
> In that vertues with vice we shall here introduce,
> For in men and woman they haue depended *etc.*

vergleiche man The longer th. l. 1896 ff.:

> We desire no man here to be offended,
> In that we use this terme Pitie,
> Which is despised and vily pended *etc.*

Ihre Überzeugung von dem Fluche schwächlicher Erziehung drücken beide Dichter durch das nämliche Zitat aus: [Puellae pestis] indulgentia parentum (Magd. 174, The longer etc. 1012). — Infidelitie und Moros sind verwandte Typen: beide stammen von Bales Infidelitas, wie überhaupt beide Wager zur Bale-Schule gehören. Beide sind eifrige Reformatoren und begeisterte Freunde des klassischen Altertums. Sie verraten eine so übereinstimmende Bildung, wie wir sie am ehesten für zwei Brüder oder Vater und Sohn annehmen dürfen. — Vermutungsweise spricht Imelmann das fragmentarisch erhaltene Stück «The cruell Debter» (1565—66) Lewis Wager zu.

Thomas Kyd.

G. Sarrazin (*Engl. Studien* XXXIII, 113 ff.) sieht durch die neueren Forschungen einige Vermutungen, die er früher (Kyd und sein Kreis, p. 78 ff.) aus seiner Deutung der Universitätsdramen «Pilgrimage to Parnassus» und «Return from Parnassus» geschöpft hatte, bestätigt. Er hatte die Figuren Studioso, Philomusus und Furor als Kyd, Green und Marlowe gedeutet und daraus auf freundschaftliche Beziehungen oder wenigstens Bekanntschaft dieser drei Dichter geschlossen. Was Kyd und Marlowe betrifft, so ist dies jetzt erwiesen. Greene, der intime Freund Marlowes, muß natürlich auch

mit Kyd bekannt gewesen sein, wenn nicht früher, so doch zu der Zeit, als diese beiden (um 1590) zusammen wohnten. Der Bildungsgang Kyds und Greenes zeigt einen merkwürdigen Parallelismus, der sich in den Schicksalen von Studioso und Philomusus wiederspiegelt. — In der Datierung der Kyd'schen Werke weicht Sarrazin von Boas (The Works of Thomas Kyd) in einzelnen Punkten ab. Die Übersetzung von Tasso's «Padre di Famiglia» ist nicht nur zuerst (1588) erschienen, sondern auch zuerst verfaßt. Die «Spanish Tragedy», um 1587—88 gedichtet, wurde erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1589 aufgeführt. Auch neigt Sarrazin dazu den alten «King John» und «Arden of Feversham» (cf. Sh.-Jahrb XXXIX, 74) Kyd zuzuschreiben, und hält namentlich Boas gegenüber daran fest, «The first part of Jeronimo» für ein Kyd'sches, vom Dichter selbst später erweitertes Werk zu erklären.

Robert Greene, George Peele, Gabriel Harvey.

Über «Robert Greene and Roger Bacon» handelt ein kurzer Aufsatz von A. R. Bayley (*Notes and Queries* 9th Ser. XII, 361).

«George Peele» widmet G. C. Odell in *The Bibliographer* 1903, II, 143—158 eine Betrachtung.

G. C. Moore Smith (*Athenæum* 3971, 5. Dec. 1903) nimmt an, daß Gabriel Harvey 1550 oder 1551 geboren ist. Bisher hatte man Mitte der vierziger Jahre vermutet (Dict. Nat. Biogr.: 1545?).

John Lyly und der Euphuismus.

Die neue Lyly-Ausgabe von Bond hat eine intensivere Beschäftigung mit diesem Dichter zur Folge gehabt. Aus den ihr gewidmeten Besprechungen ist folgendes hervorzuheben:

E. Koeppel (Straßburg) führt im *Archiv f. n. Sprachen* CX, 451ff. zwei neue, noch nicht beachtete zeitgenössische Urteile für die hohe Schätzung und schnelle Entwertung des Euphuismus an. Thomas Deloney bedient sich dieser Schreibweise in seiner vor 1600 verfaßten Erzählung «Thomas of Reading, or the Six Worthie Yeomen of the West», um die Reden eines hochgeborenen Liebespaares von dem Gespräch der realistisch gehaltenen bürgerlicher Leute zu unterscheiden. So sagt z. B. der verliebte Herzog Robert von der Normandie bei seinem Werben: «A bird was never seene in Pontus, nor true love in a fleeting mind: never shall remove the affection of my heart, which in nature resembleth the stone Abiston, whose fire can never be cooled». Bei Lyly ist dieser fabelhafte, sich nie abkühlende Stein Abeston dreimal erwähnt. Die Braut Margaret, die Tochter des verbannten Earl von Shrewsbury möchte zungenlos gewesen sein wie der Storch: «I would I had beene like the Storke tongueless, then should I never have caused your disquiet». Wenige Jahre später läßt Thomas Middleton in dem metrischen Prolog seiner kleinen Sammlung von Prosa-Erzählungen «Father Hubburd's Tale; or the Ant and the Nightingale», gedruckt 1604, die Nachtigall folgendermaßen zur Ameise sprechen:

Well, tell thy tales; but see thy prose be good,
For if thou Euphuize, which once was rare,
And of all English phrase the life and blood,
In those times for the fashion past compare,
I'll say thou borrow'st, and condemn thy style,
As our new fools, that count all following vile.

(vergl. auch *Archiv* CXI, 214 und 217 über Deloney).

Lylys Beziehungen zu Chaucer belegt Koeppel (*Archiv* CXI, 453) mit einer neuen Parallelstelle. Die Worte des Euphues: «The sun shineth uppon the dungehill, and is not corrupted» (I 193, 19) erinnern an eine Stelle der «Parson's Tale»: Certes, holy writ may nat been defouled, namore than the sonne that shyneth on the mixen (Var.: a dongehul, vgl. Morris III, 349, Skeats Chaucer IV 360, 912 ff.).

Koeppel (*Archiv* CXI, 177 f.) weist darauf hin, daß das Trinklied: O for a Bowle of fatt Canary (Alexander and Campaspe I 2, Bond II 322) auch am Schluß von Middletons Schauspiel «A mad World, my Masters» gesungen wird, und zwar erst in der zweiten Ausgabe dieses Dramas von 1640. Doch läßt sich Middletons Autorschaft schwerlich hieraus herleiten. Vgl. zu diesem Punkt auch die Rezension von W. W. Greg (*Modern Language Quarterly* VI, 17), der Lylys Urheberschaft zweifelnd gegenübersteht.

Daß die von Bond (Bd. III, 448—502) abgedruckten «Doubtful Poems» nicht von Lyly herstammen, legt H. Littledale (*Athenæum* 3931, 28. Febr. 1903, p. 274 und 3936, 4. Apr., p. 435) dar. Für einige der Gedichte lassen sich die Verfasser nachweisen, z. B. Sidney, Antony Munday, Southwell. Littledales Artikel wurden von Bond, der selber seiner Sache nicht sicher ist, im *Athenæum* 3941, 9. Mai, und 3942, 16. Mai, erwidert.

Ein Aufsatz von J. T. T. Brown in der *Scottish Historical Review*, Okt. 1903, handelt über den Einfluß John Lylys, ohne neue Tatsachen beizubringen.

II. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Die zwei Edelleute von Verona».

Aus der Beobachtung, daß der jugendliche Shakespeare die Wesensart seiner Gestalten auch äußerlich durch die Wahl der Namen kenntlich zu machen bestrebt ist, will F. P. von Westenholz (*Anglia Beibl.* XIV, 265 ff., Miscelle zu Shakespeare) schließen, der Name von Proteus' bedächtigem Diener Launce gehöre mit dem französischen «lent» zusammen. Launce wäre die mißverstandene Umbildung eines französischen lent, das im Munde des englischen Schauspielers und im Ohre des Schreibers ganz naturgemäß wie «Launt» (mit gesprochenem t) klingen mußte. Der im Stücke selbst (II 3, 2) von dem Träger des Namens gebildete Plural müßte alsdann «Launts» (Launce) gelautet haben.

«Ein Sommernachtstraum».

Zu III 2, 379:

For *night's swift dragons* cut the clouds full fast —

wird im *Journal of Germanic Philology* IV (1902), 455 von Root bemerkt: Die Vorstellung «Nacht von Drachen gezogen» begegnet noch dreimal bei

Shakespeare (Troilus V 8, 17; Cymbeline II 2, 48; 3. Heinrich VI., IV 1, 4). Sie ist nicht klassischen Ursprungs. Shakespeare identifiziert, wie sich auch sonst nachweisen läßt, die «Nacht» mit «Hekate». In den *Metamorph.* VII, 219 erscheint nun auf Medeas Bitte an Hekate ein Drachengespann. Auf diese Weise kamen die Begriffe bei Shakespeare zu einander.

Ebenda Vers 389:

I with the *morning's love* have oft made sport.

Unter morning's love ist die Sonne zu verstehen, wie einige Stellen ergeben Romeo I 1, 142; Venus und Adonis 855/6, 3. Heinr. VI., II 1, 21 f.).

«Romeo und Julia».

In der *Deutschen Rundschau* CXVII, 419ff. (Dezember 1903) liefert Robert Davidsohn einen interessanten Beitrag zur Quellengeschichte dieses Dramas, worin nachgewiesen wird, daß auch die Einkleidung, die der Dichter Luigi da Porto in seiner bekannten Novelle dem alten Liebesmotiv gab, nicht auf historischen Grundlagen beruhte, wie es der Veroneser Lokalpatriotismus doch schon zu der Zeit, als Shakespeares Tragödie entstand, so gern glauben wollte. Die Feindschaft der Montecchi und Cappelletti ein Irrtum! Und dieser Irrtum verursacht durch einen Vers von Dante, in dem die beiden Namen zum ersten Male nebeneinander genannt werden. Im sechsten Gesange seines «Purgatorio» tadelt der Dichter mit glühenden Worten den deutschen König Albrecht, daß er Italien sich selbst und der inneren Zerrissenheit überlasse. «Komm», ruft er ihm zu, «und sieh die Montecchi und Cappelletti, die Monaldi und Filipeschi, die einen schon tief darniedergebeugt, die andern voll Furcht! Komm, Grausamer, komm und sieh die Not deiner Völker» etc.:

«Vieni a vedér Montecchi e Cappelletti!» (Vers 106.)

Wenn wir die zeitgenössischen Berichte durchsuchen, so strömen Nachrichten über die Montecchi uns reichlich entgegen; zweiundzwanzig Erwähnungen des Namens der Familie, stets in enger Beziehung zu den wilden Veroneser Parteikämpfen, lassen sich zählen. Dagegen herrscht in den Chroniken von Verona tiefes Schweigen über die Cappelletti. Als Gegner der Montecchi, die in den Chroniken ebenso häufig genannt werden wie diese selbst, erscheinen vielmehr die Grafen von San Bonifazio Der Name Cappelletti steht aber an einer ganz anderen Stelle in den Annalen italienischer Stadtkämpfe und Bürgerkriege verzeichnet, und zwar nicht als Familiennamen, sondern als die Bezeichnung einer der beiden Parteien, in die die Bürgerschaft von Cremona gespalten war. Ihre Gegenfaktion führte den Namen der «Barbarasi». Zu Dantes Zeit war die Kenntnis dieser Parteiverhältnisse noch lebendig. Er wollte seinen Zeitgenossen «ein Bild der wilden Kämpfe erwecken, in denen Italiens Körper sich zu verbluten drohte. Er nannte die Montecchi, und jeder fügte im Geist aus eigener Kenntnis den Namen ihrer Gegner, der San Bonifazio, hinzu, jeder verstand die Hinweisung auf Verona. Er nannte die Cappelletti, und jedem ward Cremona gegenwärtig, jedem deren wohlbekannte Feinde, die Barbarasi». Schon bald nach Dante hörte aber das allgemeine Verständnis auf, und die Angaben

der Dantekommentatoren verwirren sich. Der sogenannte «Ottimo Commento» (ca. 1334) nennt die Montecchi eine Partei von Cremona, während er die Cappelletti nach Ancona versetzt. Francesco da Buti (1380) macht beide zu Cremoneser Faktionen. Um dieselbe Zeit hat als erster Benvenuto Rambaldi von Imola die Cappelletti zu einer Familie von Verona werden lassen, die Schulter an Schulter mit den Montecchi gegen die Grafen von San Bonifazio gekämpft habe Bei Luigi da Porto sind dann die beiden Familien untereinander verfeindet, obwohl der Dichter, offenbar mit Bezug auf den Kommentar des Benvenuto, den erzählenden Veroneser sagen läßt: «er habe gelesen, Montecchi und Cappelletti hätten derselben Partei angehört; er aber wolle die Geschichte von ihrer Feindschaft berichten, wie er sie gehört».

Die Königsdramen.

In den *Transactions of the Royal Society of Literature*, 1903, XXIV, Part III, 163ff. behandelt Samuel Davey, F. R. S. L.: «The Relation of poetry to history, with special reference to Shakespeare's English historical plays». Die wichtigsten Sätze daraus sind die folgenden: «History can only be truly interpreted by the light of the imagination, for through its medium the mind sees . . . The chronicler, the antiquarian. and the chronologist, all bring gifts to the historian. Then comes the poet, a Shakespeare, or a Goethe, who can, from a paragraph in an old chronicle, a page of Plutarch, a tale of Boccaccio, or a monkish legend flash light into the past and make the world live afresh. . . . Shakespeare was intensely English.» Er liebt sein Vaterland auch in der Erniedrigung (König Johann, Richard II.), doch ist seine Liebe kein blinder Patriotismus. Zu seiner Zeit vertrat das Theater die volkstümliche Literatur; es war Tagesblatt, Zeitschrift und Roman, und die Bühne der Platz für öffentliche Polemik. — Welche Rolle die Phantasie bei Wiederbelebung der Vergangenheit spielen muß, setzt Shakespeare im Chorus zu «Heinrich V.» auseinander. — In den Dramen, auf die Davey sodann im einzelnen eingeht, finden sich wohl kleinere Irrtümer und Anachronismen, aber sie bringen, wenn nicht buchstäbliche, so doch poetische Wahrheit. «It is the poet rather than the historian who is the exponent of the national life. . . . He is not only a creator, but an interpreter. Therefore the poet and the historian ought to be studied together.»

«König Johann.»

Mr. Joseph Knight, the editor of *Notes and Queries*, contributes an article on «*King John*» to *Harper's Monthly Magazine*, May, 1903 (Vol. 106, pp. 829 bis 836). In dealing with the question of date of composition, Mr. Knight brings forward the familiar argument that it was the death of Shakespeare's son Hamnet in August 1596 which led him to write this play and introduce the pathetic figure of Prince Arthur: Mr. Knight allows the plausibility of this conjecture, but refuses to bind himself to it. With the relation of Shakespeare's play to «*The Troublesome Raigne of King John*». Mr. Knight is not deeply concerned, though he adduces several passages in Shakespeare's play which resemble passages in the older work, and also points out that

the Arthur of «*The Troublesome Raigne*» is older than the Arthur of «*King John*». Incidentally, Mr. Knight draws attention to the use of alliteration in the old play, e. g.:

> Patience, yong Lord, and listen words of woe,
> Harmfull and harsh, hath horror to be heard.

In proceeding to an appreciation of the play, Mr. Knight follows Mr. Swinburne in his high esteem for Queen Constance; she is, he says, «perhaps the most intensely dramatic of all Shakespeare's mourning queens». After considering the characters of King John and Faulconbridge, he devotes some attention to Arthur and claims for the Arthur-scenes of the play the high honour of being «the most harrowing scenes which Shakespeare has written.» (F. W. M.)

«Richard II.»

Mr. Swinburne contributes a characteristic article to *Harper's Magazine* (March, 1903) on «*Richard II*». The play is to him primarily a revelation of dramatic immaturity, and he endeavours to make good this point by a critical examination of it act by act. It is, he contends, the work of a great poet, but not of a great dramatist: its most striking scenes — the death of Gaunt, the Windsor Castle scene between the Queen and Richard's minions — reveal lyric rather than dramatic power: the last act «might rather severely than unfairly be described as a series of six tragic or tragicomic eclogues.» Mr. Swinburne recognises the influence of Marlowe in this play, but recognises also that of Greene, and represents Shakespeare at the time when he wrote «*Richard II*» as wavering between full allegiance to Marlowe and full allegiance to Greene. In «*Richard II*» Greene is «visibly contending with Marlowe for the mastery of Shakespeare's poetic and dramatic adolescence.» Mr. Swinburne, with a self assured certainty that does not stoop to argument, ascribes to Greene the authorship of «*Titus Andronicus*, an unlovely, though not unsuccessful tragedy, which had been retouched or supplied by Shakespeare.» (F. W. M.)

«Heinrich IV.»

Vom medizinischen Standpunkt aus betrachtet August Müller den Shakespeare'schen Falstaff (*Grenzboten* 1903, 12. u. 19. Febr., 401ff., 464ff.). Er ist ihm der Typus des Alkoholikers; darauf deutet die Beschreibung seines Äußeren, die der Oberrichter 2 Heinrich IV., I 2, 201ff. entwirft, ferner sein ganzes Charakterbild, die völlige sittliche Entartung und der Mangel an Ehrgefühl bei sonst klarem Verstande; dazu die häufigen Anfälle von wilder Wut und die Anwandlungen moralischen Katers, denen er zuweilen zugänglich ist. Falstaff bricht schließlich zusammen, als seine Hoffnungen auf den neuen Monarchen scheitern, und die Beschreibung seiner letzten Stunden (Heinrich V, II 3, 9ff) ist ein genaues Krankheitsbild des Delirium tremens in seiner schwersten Form. — Die übrigen Ausführungen des Verfassers, in denen er u. a. auch Heinrich V. als einen, allerdings zur Heilung gelangenden Alkoholiker darstellt, können wir hier übergehen. (W. D.)

Zur Texterklärung von Heinrich IV., I. Teil, bietet Krueger, *Englische Studien* XXXIII, 28ff., einige Beiträge. Es werden besprochen Akt I 1, 1ff. (wobei die Interpretation von Mauntz bekämpft wird), 3, 1ff., II 4, 329ff., 484ff., 494ff. («trunk of humours» ist von Schlegel falsch mit «Wrack voll wüster Einfälle» übersetzt; es müßte etwa «du Gefäß voll ekler Feuchtigkeit, voll schlechter Säfte» heißen), III 1, 177ff. (Krueger schlägt vor, für «you are to wilful-blame» zu lesen: you are wilful to a blame), 201ff.

«Heinrich VI.»

Zu 1. Heinrich VI., II 4 schlägt Krueger, *Engl. Studien* XXXIII, 34ff. eine Reihe neuer Übersetzungen vor für die Verse 17 (shallow), 32, 57, 74 (dare) 76 (Kr. liest «faction» anstatt «fashion»), 92 (attainted).

Richard III.

Von dem tragischen Wesen Richards III. handelt ein Vortrag von Max Lorenz (*Nordhäuser Zeitg.*, 6. Nov. 1903). Nach drei Gesichtspunkten erläuterte der Vortragende, warum Richard III. einen tragischen Fall vorstelle: er sei es 1. nach dem Urgrund seines Wesens, 2. nach der Ursache seiner Erfolge, 3. nach der Ursache seines Sturzes.

In jedem Menschen besteht ein Kontrast zwischen der Weltseele und der Individualseele. Beim Durchschnittsmenschen erscheinen diese beiden feindlichen Seelen nicht rein geprägt. Es läßt sich dagegen denken, daß sich einzelne Naturen zum absoluten Individuum auswachsen und dann der Weltseele vollständig entfremdet werden. Eine solche absolute Individualität, und deshalb Feind aller Menschen, ist Richard III. Diese dämonische Größe ist der Grundzug seines Wesens. Wenn von manchen Interpreten als ein zweiter Grundzug die dämonische Häßlichkeit dem ersten angereiht werde, so trete er dieser Meinung entgegen, weil die dämonische Häßlichkeit nur die Form der dämonischen Größe sei und ihr zugehöre. Richards Häßlichkeit ist als «Harmonie der Disharmonie» beinahe schön, so wenigstens findet sich Richard selbst (Monolog). Die Häßlichkeit sei nur der symbolische, körperliche Ausdruck der dämonischen Größe. Richards Erfolge sind auf seine Menschenkenntnis zurückzuführen. Richard ist die moralische Verkörperung seiner verwüsteten Zeit, in dieser Welt der Schurken bleibt er aber Triumphator, und zwar der einzige. Diese Auffassung erklärt es auch, wie es Richard gelingt, die Witwe Anna an der Leiche ihres durch Richard getöteten ersten Mannes als Frau zu gewinnen. Sie ordnet sich dem genialen Schurken unter, suggestiv bezwungen von der größeren Gewalt der Triebe, die sie selbst beherrschen. Wenn wir uns diese letzte Auffassung zu eigen machen, so verliert auch der quälende, unbefriedigende Eindruck, den die Lektüre Richard III. hervorruft, an Stärke. Die Gemordeten richten sich gewissermaßen selbst zu grunde infolge ihrer eigenen Schurkenhaftigkeit. Richard ist als Werkzeug des Schicksals objektiv unschuldig. Die vorgetragene Auffassung beantwortet auch die Frage nach dem Grund seines Falles (IV, 2). Indem sich Richard an unschuldigen Kindern vergreift, verläßt er die Sphäre seines Wesens. Ihm tritt in Richmond ein «Kind Gottes», die objektive Macht der neuen, ihm unbegreiflichen

Welt entgegen. Damit senkt sich in seine Seele der Zweifel und als Ausfluß desselben die Zerstreutheit. Richard vergißt sich, behandelt die Menschen nicht mehr mit der früheren dämonischen Berechnung und faßt falsche Entschlüsse. Er wird ferner abergläubisch. Als deutlichstes Zeichen seines Niedergangs ist die seelische Erschütterung zu betrachten, die die Prophezeiung des Barden in ihm hervorrief. Der Zweifel treibt ihn zur Verzweiflung. In der herrlichen Nachtszene (Monolog) offenbart sich die vollkommene Zersetzung seines Wesens. Richard ist zu einem neuen Menschen mit dem Bewußtsein über Schuld und Strafe erzogen. Diese Entwicklung vom Dämon zum Menschen hat sein Erlösungsbedürfnis zur Folge. Der dritte Richard ist nunmehr nicht mehr Herr, sondern Sklave der Situation und besiegelt damit auch sein äußeres Schicksal. So läßt sich auch Richards tierisch wildes Verlangeh nach einem Pferd psychologisch erklären. Das Pferd, das er für ein Königreich eintauschen möchte, ist ihm der symbolische Ausdruck der animalischen Macht, die ihn zur Dämonie, zur früheren Triebkraft zurückführen könnte. Demnach ist in der Shakespeare'schen Tragödie die Entwicklung vom «Willen zur Vorstellung» (zum Bewußtsein) gegeben. Hamlet, der nicht Wille, sondern nur Vorstellung ist, bildet den Kontrastcharakter zu Richard III. In beiden Dramen sind die polaren Gegensätze, zwischen denen sich menschliches Handeln bewegt, zum ergreifenden Ausdruck gekommen.

Eine Charakteristik Richards III. gibt auch Alfred Schmieder in der *Gegenwart* 1903, Nr. 35.

«Der Kaufmann von Venedig.»

Eine neue Version der Fabel vom Pfund Fleisch, wie sie auf der Insel Sokotra im Umlauf ist, teilt D. H. Müller in der *Neuen Freien Presse* vom 15. Juni 1902 mit. Auch hier wird das Geld geborgt, um ein Mädchen damit zu erwerben; der Schuldner ist zugleich der Freier und setzt ein Pfund Fleisch aus seinem Schenkel zum Pfande. Das Urteil wird durch die als Edelmann verkleidete Frau in der bekannten Weise gefällt; nur wird der Gläubiger für seine Hartherzigkeit nicht bestraft, sondern er erhält die verfallene Summe zurück. Auffällig ist die Fortsetzung der Geschichte: die aus dem Pecorone, dem Dolopathos und den Gesta Romanorum bekannte Episode von der durch ein Zaubermittel vereitelten Werbung wird hier nachträglich angefügt und führt zu einem zweiten weisen Richterspruche der Frau: drei hochgestellte Inder aus Bombay bewerben sich um ihre Gunst, werden betrogen und im Schlafe mit einem Brandmal versehen. Um sich zu rächen, erheben sie Klage gegen den Gemahl und behaupten, er sei ihr Sklave. Aufs neue erscheint die Frau als Edelmann verkleidet und fällt das Urteil: «Man untersuche alle vier, und an wessen Körper man eine Brandmarke findet, der sei ein Sklave.» Auch die Ringgeschichte des Pecorone findet sich hier in einer — jedenfalls ursprünglicheren — Fassung. Der kluge Edelmann erbittet sich von dem Geretteten die Gunst, eine Nacht bei seinem Weibe zuzubringen und wird von diesem abgewiesen.

Die Quellenuntersuchung, die der Verfasser seiner dankenswerten Mitteilung hinzufügt, kann nicht als durchweg glücklich bezeichnet werden. Er sieht in der sokotrischen Fassung eine Mittelstufe zwischen den Versionen der

Gesta Romanorum und des Dolopathos. Besonderes Gewicht legt er darauf, daß im Sokotramärchen das Fleisch aus dem Schenkel geschnitten werden soll und im Dolopathos der Gläubiger dem Schuldner zürnt, weil dieser ihm einst im Zorn ein Bein abgehauen hat – in der ursprünglichen Fassung sollen beide Motive vereinigt gewesen sein. (W. D.)

Die Geschichte von dem Pfunde Fleisch findet sich nach *Notes & Queries* 9th Ser. XI, 266 auch in dem «Leben des Papstes Sixtus V.» von Gregori Leti. Doch haben hier Christ und Jude die Rollen getauscht, indem der Jude Sampson Ceneda dem Christen Paul Secchi aus Rom ein Pfund Fleisch darauf verwettet, daß die Nachricht von St. Domingos Eroberung und Plünderung durch Drake unwahr sei.

Über die jüdischen Namen im «Kaufmann von Venedig» hat Israel Gollancz in der Londoner philologischen Gesellschaft am 5. Februar 1904 gesprochen (*Athenæum* 3981, 215; *Münch. Allgem. Ztg.*, 18. Febr. 04.). Shylock ist das hebräische Sholoch (Shalak), das den Wasserraben (englisch cormorant) bedeutet; das hebräische Stammwort ist «ziehen» (griechisch heißt auch der Vogel Kataraktes), weil der Vogel in das Wasser stürzt und die Beute herauszieht. Greene spricht 1592 von «Cormorants or Usurers», Wasserraben oder Wucherern. Und Antonios Fleisch soll ja unter anderem dazu dienen, «Fisch mit zu ködern». Jessica ist die Iscah aus Genesis 11, 29; die Bedeutung des Wortes ist «die zum Fenster hinausschaut» (wie der König Abimelech, Genesis 26, 8), und Jessica sah ja ausdrücklich zum Fenster hinaus («Kaufmann von Venedig» II, 5). In Tubals Name soll die Erinnerung an Kain wachgerufen werden; Tubalkain war der Sohn Lamechs, und Shakespeares Tubal war ein Kain, ein teuflischer Geselle. Shakespeare müsse gute Hebraisten zu Ratgebern für seine Namengebung gehabt haben. Jeska komme auf jüdischen Grabsteinen vor der Vertreibung der Juden aus England (1290) vor. (Die Hebraisten mögen über die Richtigkeit dieser Ausführungen, die mir a priori nicht sehr wahrscheinlich ist, urteilen. W. K.)

Zur Erklärung und Textkritik.

H. Logeman gibt Interpretationen und Bemerkungen (*Engl. Stud.* XXXIII, 193 ff.) zu folgenden Stellen (Zählung von Furness): I 1, 6 (Wantwit), 34 (docks), 187; 2. 2 ff. II 2, 16, 17, 33; 6, 56 (guild); III 1, 8, 25; 2, 32, 70, 87 f., 105, 112, 210, 222. III 4, 55, 66, 75, 82, 84; 5, 32, 65, 73, 87. IV 1, 53, 60. V 1, 214.

Christian Eidam begründet (*Anglia Beibl.* XIV, 120 ff.) ausführlich seine Ansicht, daß in der Stelle Kfm. v. V. IV 1, 11—13

> . . . . . (I) am arm'd
> To suffer, with a quietness of spirit,
> The very tyranny and rage of *his* —

das Pronomen in der letzten Zeile sich nicht auf «spirit» bezieht, sondern nach dem Typus: «that face of his» aufzufassen ist.

Kfm. v. V., V 1, 56/57:

> «Soft stilness and the night
> Become the touches of sweet harmony»

muß nach Krueger, *Engl. Stud.* XXXIII, 27, übersetzt werden:

Sanfte Still' und Nacht
Geziemen Klängen süßer Harmonie.

Ebd. V 1, 59: «Pattens of bright gold» läßt sich aus dem griechischen πέταλα (εἶναι) πύρινα erklären, Plutarch, de placitis philosophorum 2, 14. (*Journal of German. Philology* IV, 481.)

«Die Zähmung der Widerspenstigen».

In einer kurzen Zusammenstellung der Bearbeitungen des Schwankstoffes, der dem Shakespeare'schen Vorspiel zu Grunde liegt, hebt August Andrae (*Anglia Beibl.* XIV, 142 ff.) hervor, daß das beliebte Motiv noch neuerdings wieder in einem Stück von Justin Huntly McCarthy, das Ende August 1902 zuerst im Londoner St. James's Theatre gespielt wurde, aufgetaucht sei. Ferner ist ihm die Geschichte in einem alten Buche («Der Schmid Seines eignen Unglückes usw.» durch Julium Kunstlieben, Leipzig, 1695) begegnet, worin besonders der Zug interessiert, daß dem zum Fürsten erhöhten Bauern «nach gehaltenem Mahle eine schöne Komödie» präsentiert wird.

Über die deutschen Bearbeitungen der «Zähmung» siehe unten S. 350.

«Gewonnene Liebesmüh».

Die Vermutungen Alb. H. Tolmans, der in seiner Schrift «What has become of Shakespeare's play 'Love's Labour's Won'?» (Chicago, 1902), versucht hatte, das fragliche Stück mit der «Zähmung der Widerspenstigen» zu identifizieren, erscheinen F. P. v. Westenholz, der die Debatte über dies Thema wieder eröffnet hat (cf. Sh.-Jahrb. XXXVIII, 304), etwas gekünstelt und wenig überzeugend (*Engl. Studien* XXXII, 410 ff).

«Viel Lärm um Nichts».

W. Franz hält, in einer Besprechung von Holleck-Weithmanns Abhandlung «Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel 'Much Ado about Nothing'» (Kieler Stud., 3. Heft), die Beweisführung, daß Shakespeare und Ayrer (dieser für seine Komödie von der schönen Phoenicia) ein älteres englisches Drama benutzt haben, das letztlich auf die italienische Novelle des Bandello zurückgeht, für gelungen (Engl. Stud. XXXIII, 125 ff.).

«Wie es Euch gefällt».

Den Ausdruck «Juno's swans» (I 3, 77) verdankte nach Ansicht Ch. A. Herpichs (*Notes & Queries* 9th Ser. XI, 163) Shakespeare dem Stück «Soliman and Perseda», wo es im vierten Akt heißt:

I should have deem'd them Juno's goodly swans.

Zur Erklärung von «Atalanta's better part» (III 2, 293) zieht Root (*Journ. of Germanic Philology* IV, 453) Ovid Metamorph. X, 563 heran.

«Julius Caesar».

Über «die Abfassungszeit von Shakespeares Julius Caesar» handelt G. Sarrazin in der *Anglia* (Beibl. XIV, 113 ff.). Sarrazin entscheidet sich auch für 1599 als das Aufführungsjahr des Shakespeare'schen Stückes. Die Anspielung in Weever's Mirror of Martyrs, geschrieben 1599, die Erwähnung in Thomas Platters Reisebeschreibung (cf. *Anglia* XXII, 458), der enge Zusammenhang zwischen Heinrich V. und Julius Caesar, und eine Parallelstelle in Ben Jonsons Every Man out of his Humour, gespielt im Winter 1599—1600, ergeben dies Datum (vgl. Sh.-Jahrb. XXXVI, 332; XXXIX, 337). Neues Licht fällt aus dieser Datierung auf die Entstehung und die Bedeutung der Tragödie. Daß dem Dichter nach Abschluß des heimischen Historienzyklus das Interesse an geschichtlichen Stoffen historischen Gestalten des Altertums zuführte, ist an sich erklärlich und wurde durch die Vorliebe des Publikums für dergleichen Stücke noch überdies begünstigt. Es läßt sich beobachten, wie die Phantasie Shakespeares sich diesem Vorwurf allmählich immer mehr nähert. Bemerkenswert ist auch die Tendenz der Charakterzeichnung. An die Stelle der königstreuen Haltung in «Heinrich V.» tritt eine den Verschwörern fast sympathische, dem Hof und dem höfischen Leben jedenfalls sehr abholde Stimmung. Sarrazin erklärt dies aus der revolutionären Stimmung, die in den Kreisen der 1598 und 1599 bei Elisabeth in Ungnade gefallenen Grafen Southampton und Essex, denen Shakespeare nahe stand, geherrscht haben muß.

The March number (1903) of *Macmillan's Magazine* (Vol. 87, pp. 350 bis 360) contains the sixth of Mr. J. L. Etty's «Studies in Shakespeare's History», the play under consideration being «Julius Caesar». Most of the article is concerned with the appreciation of the chief characters of the play — Brutus, Cassius, Caesar and Antony, but he also throws down the rather bold suggestion that the theme of the play is the glorification of friendship, and points to the friendships of Brutus and Caesar, Caesar and Antony, Brutus and Cassius, and of Brutus and Portia in support of this statement. (F. W. M.)

«Hamlet».

Unter den Erörterungen, die auch im letzten Jahr wieder das Hamletproblem hervorgerufen hat, ist wohl die bedeutsamste die von Richard von Kralik (*Literarische Warte* 1903, Heft 1 und 3). Wenn das Problem immer und immer wieder als ein bisher noch ungelöstes aufgeworfen wird, so liegt vielleicht der Fehler in der Fragestellung. Man hat es bis jetzt immer zu sehr aus Shakespeare dem Künstler und Psychologen zu erklären gesucht, aus dem Techniker, dem Schauspieler, dem Charakterspieler, dem Menschenkenner, dem Ästhetiker. Aber: «der Hamlet ist kein ästhetisches oder psychologisches Schauspielerproblem, sondern ein Kulturproblem. Shakespeare hat darin bewußt oder unbewußt wie in einer Parabel den problematischen Zustand jener Zeitperiode, der Hochrenaissance, gespiegelt». Das Problem jener Zeit aber ist «der große Bruch einer einheitlichen Weltanschauung, wie ihn der Humanismus nach sich brachte, der Bruch mit einer Tradition, der Bruch im Leben des Volkes, wie im

Bewußtsein des Einzelnen. Shakespeare zeichnet mit beispielloser Schärfe der Charakteristik die völlige Unsicherheit, mit der seine Zeit dem großen Zusammenhang der Welt, der Metaphysik, der Religion, den ethischen Prinzipien gegenüberstand». Die Tragödie bringt nur die Auseinanderfaltung dieses Zeitproblems. Szene für Szene sucht Kralik dies nachzuweisen. Gleich im ersten Auftritt charakterisiert der Dichter den Eindruck einer Geistererscheinung an den Vertretern zweier Bildungsstufen, an den Wachleuten, die noch die ungebrochene volkstümliche Weltanschauung bewahren, und an Horatio, der mit der humanistischen Bildung der Zeit erfüllt ist. Dann zeigt er uns Hamlet, den ausgesprochen kritischen Geist, dessen Verhalten weniger seiner angeborenen Anlage, als vor allem der zeitgenössischen wissenschaftlichen Bildung entspringt, die er der typischen und modernsten Repräsentantin des Humanismus, der Universität Wittenberg, verdankt. Die Skepsis, die er hier gewonnen, ist es, die ihn zum Melancholiker und untätigen Zauderer macht. Weiter offenbart Shakespeare den Verfall, den der moderne Geist bewirkt, an den Gestalten des Laertes und Polonius; in der vierten Szene wird das Hauptlaster des Jahrhunderts, die Trunksucht, gestreift, bis dann der ganzen verbildeten Gesellschaft gegenüber in dem Geist des alten Hamlet der reine naive Väterglaube zur Erscheinung kommt. Einen Anhalt dafür, daß Shakespeare wirklich bewußt dies Kulturbild schuf, sieht Kralik in den ausdrücklichen Hinweisen Hamlets auf die Verderbnis der Zeit: vgl. «die Zeit ist aus den Fugen» (Akt I), «In dieser feisten, engbrüstigen Zeit muß Tugend selbst Verzeihung fleh'n vom Laster» (Akt III), «das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt» (Akt V), und das ganze Gespräch mit Osrick, worin mit leidenschaftlicher Feindseligkeit der Typus eines modernen Charakters, das schale Zeitalter und der Ton der Mode gegeißelt wird. Kein Wunder, daß der Held, der in der Sage siegreich aus seinem Racheunternehmen hervorgeht, bei Shakespeare tragisch unterliegen muß. Der Dichter selbst ist ein Sohn der Zeit, gegen die er polemisiert, und so wird sein Werk zum Typus der Renaissancetragödie im Gegensatz zur Antike. Der Schöpfer der Orestie, Sophokles, ja sogar Euripides können ihre Probleme lösen, denn sie gehören einer unzersetzten religiösen Kultur an, Shakespeare kann es nicht. Er hinterläßt sein Problem ebenso ungelöst, wie Hamlet zum Schluß die Lösung dem Horatio zuschiebt. Den Standpunkt aber, den Shakespeare im «Hamlet» zu den großen Fragen seiner Zeit einnimmt, hat er in seinem ganzen Schaffen festgehalten. Er war in politischer, künstlerischer und religiöser Beziehung konservativ, und in diesem Konservatismus erblickt Kralik überhaupt und überall ein Kennzeichen aller echten, klassischen, volkstümlichen und nationalen Poesie.

Soweit sich nach einem kurzen Zeitungsbericht urteilen läßt (*Dresdener Anzeiger*, 15. Nov. 1903), berührt sich in einigen Punkten mit diesen Gedanken ein Vortrag, den Konrad Meier am 19. Oktober 1903 in der Dresdener Gesellschaft für neuere Philologie über Shakespeares «Hamlet» gehalten hat. Auch er betonte den tragischen Ausgang des Dramas im Gegensatz zur Sage und legte besonderes Gewicht auf die Zutat Shakespeares, den Prinzen auf die Universität Wittenberg zu schicken. Der Redner wies den rhetorisch-theologischen Charakter in Hamlets Reden nach und dazu eine Anzahl

rhetorisch-philosophischer Fachausdrücke, deren Bedeutung zum Teil noch nicht aufgehellt sei. Schließlich zeigte er, daß im Stück eine Anzahl protestantischer Lehren durch Hamlet und seinen Studienfreund Horatio vertreten werden, und daß er in der entscheidenden Gebetszene die beiden Lehren, die Rechtfertigung durch Werke und die Rechtfertigung durch den Glauben, einander gegenüberstehen. Da der Dichter der Bildungsfrage eine so bedeutsame Rolle im Stück zugewiesen hat, so darf man sie zu dem endlichen Untergang des Helden in ursächlichen Zusammenhang setzen und die Grundidee darin finden, daß der Dichter die dogmatisch-rhetorisch-grammatische Bildung nicht für diejenige hält, die eine erfolgreiche Bewältigung wirklich schwieriger Lebensaufgaben gewährleistet.

Der älteren Auffassung von der Schuld und Sühne des Helden neigt Rochus von Liliencron zu, der das Hamletproblem in einer Novelle «Die siebente Todsünde» (Leipzig 1903) behandelt hat, auf die W. Wetz in der *Beilage zur Allgem. Ztg.* No. 25 vom 2. Febr. 1904 aufmerksam macht. In der Novelle wird dargestellt, daß Shakespeare seinen «Hamlet» als ein Opfer der siebenten Todsünde habe erscheinen lassen wollen. Diese Todsünde ist die «acedia», die Trägheit, die ein alter bayerischer Popularschriftsteller Aegidius Albertinus, dessen Ansichten in der Novelle durch einen alten Magister Shakespeares vertreten werden, in seiner Schrift «Lucifers Königreich und Seelengejaidt» geschildert hat. Für die Quellenforschung könnte von Bedeutung sein, daß die Lehre von den sieben Todsünden, wie sie in dieser Schrift, die Liliencron herausgegeben hat, vorgetragen wird, die allgemein kirchliche war und sich z. B. auch in der großen Enzyklopädie des Vincenz von Beauvais fand. Durch einen der vielen Kanäle, durch die deren Inhalt sich verbreitete, könnte sie nun auch zu Shakespeare gelangt sein und ihn veranlaßt haben, seinen «Hamlet» unter dem Typus der «acedia» zu fassen.

Ein Vortrag von Emil Mauerhof über «die Probleme im Hamlet» (vgl. *Fränkischer Kurier, Nürnberg,* 28. Nov. 1903) stützte sich im wesentlichen auf Goethes Ausführungen.

Zur Texterklärung. Hamlet I 5, 31—34. Root *(Journal of Germanic Philology* IV, 453) glaubt, daß mit «the fat weed» offenbar der Mohn gemeint sei, den Vergil und Ovid mit Lethe in Zusammenhang bringen, z. B. Ovid Metam. VII 152, XI 602—605; Vergil Georgica I 78, IV 545.

«Othello».

Jago als ein Musterbild der «Moral Insanity» zeichnet Joseph Kohler in *Bühne und Welt* V 854 (2. Juliheft 1903). Da der Aufsatz in Kohlers Buch «Verbrechertypen in Shakespeares Dramen» übergegangen ist, erübrigt sich an dieser Stelle ein näheres Eingehen darauf.

«König Lear».

In *Bühne und Welt* V, 24, 1035ff. (2. Sept.-Heft 1903) teilt Philipp Stein aus des Dichters Nachlaß zwei Briefe von Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) mit, in denen dieser seine Ansichten über den «König Lear» ausspricht. Anlaß dazu geben ihm die so oft ausgesprochenen

Zweifel an der Voraussetzung der Tragödie. «Wenn man den Ausgangspunkt des Stückes ein Kindermärchen, ja mehr als das: eine kindische, jedem praktischen Verstande unmögliche Voraussetzung nennt, so hat man recht; wenn man aber deshalb dem Stück die Bedeutung einer wahren Tragödie absprechen will, so hat man unrecht. Man begeht dabei den landläufigen, namentlich den Bühnentechnikern als den ärgsten Realisten naheliegenden Irrtum, das Tragische für unzertrennlich zu halten von einem tragischen Helden und unter diesem insbesondere einen auf der Höhe menschlicher Einsicht stehenden Kämpfer für eine ‚große Idee', für eine allgemein verständliche Absicht zu begreifen, für deren Verwirklichung er Leib und Leben einsetzt und dabei zu Grunde geht.» Die längeren Ausführungen, die Lorm dieser Anschauung gegenüber macht, gipfeln in folgenden Sätzen: «. . . Dem Dichter kommt es nur darauf an, irgend ein subjektives Wollen und Empfinden, welches durch seine menschliche Wahrheit des allgemeinen Verständnisses sicher ist, mit der gegebenen Welt in Kampf zu setzen. Wenn man nun ‚Lear' ein Kindermärchen nennt, so wird man doch nicht bestreiten, daß das Motiv, welches doch das Stück zu einem Märchen machen soll, zugleich eine Wahrheit ist, d. h. in der ethischen Schönheit des menschlichen Herzens seine Begründung hat. Wer wäre so roh, sich nicht das Gefühl als ein echtes denken zu denken, welches die Handlungsweise des alten Königs bestimmt! Er hat sein Leben lang in Machtfülle geschwelgt, er ist dieser Macht wegen verehrt und geliebt worden; nun hat er unüberwindliche Lust, diese Verehrung und Liebe von allen irdischen Ketten und Banden frei zu machen, Geld und Gut, alle Besitztümer hinzugeben und sich ausschließlich von der Liebe seiner Kinder tragen zu lassen. Wer hätte nicht eine ähnliche Regung empfunden, es nicht als süß empfunden, all den irdischen Kram wegzuwerfen und um seines bloßen Daseins willen liebend gehegt und gepflegt zu werden Für wen mehr als für einen König, dem Schmeichelei und Devotion längst seine Existenz als eine an sich beglückende darstellten, könnte der märchenhafte Gedanke in das Gebiet möglicher Ausführung rücken! Es ist etwas so Herrliches, sich auf keine der irdischen Stützen, welche der Besitz gibt, mehr verlassen zu müssen, sondern sich mit allliebendem Optimismus vertrauend wie ein Kind in die Arme der liebenden Welt zu legen. — Von ganz psychologischer Richtigkeit ist es, daß die Überschwenglichkeit einer solchen Hingebung auch die Überschwenglichkeit des Gegenklanges erwartet und die nüchterne und gemäßigte Rede der einfachen Wahrheit als den ersten widerlichen Frost empfindet, der über die heiße Empfindung läuft. — Wie nun die objektive Welt dieser individuell so berechtigten, ja herrlichen Voraussetzung begegnet und begegnen muß, das bestätigen zumeist jene, die sie als märchenhaft verwerfen und den König schon der Schenkungen selbst willen für verrückt halten, bevor er es noch durch die Folgen derselben geworden ist. Sie treten als Zeugen für die Tragödie auf, indem sie dieselbe bestreiten, sie sind Bestandteile der widerlichen objektiven Welt, an welcher die herrlichste Selbsterhebung tragisch zerschellt. — Wenn sie aber sogar das Vorhandensein einer Versöhnung oder poetischen Gerechtigkeit leugnen, dann verstehen sie nicht einmal die Poesie der Voraussetzung, abgesehen von ihrer tragischen Bedeutung. Der edle ‚kindische, verrückte' Ver-

schenker findet in der Verstoßenen die Liebe, die er suchte, als er alles hingab, und mehr braucht es nicht . . .»

Zur Texterklärung.

Lear I 1, 222 liest Krueger (*Engl. Stud.* XXXIII, 36): But even *the want* of that *for which* I am richer.

Lear I 2, 106 liest Kr. *(ebd.)*: «wind *thee* into him» für: «wind me into him».

Lear II 1, 30: «now quit you well» ist von Schlegel falsch übersetzt; es muß heißen: mach's gut, gib nach! und entspricht genau dem französischen «acquittez-vous bien» *(ebd.)*.

Lear II 2, 133. None of these rogues and cowards.
But *Ajax* is their fool.

Shakespeares Kenntnisse von Ajax gehen in erster Linie auf Ovid, Metam. XIII zurück (sogar in Troilus und Cressida); daher wäre nach Root (*Journal of Germanic Philology* IV, 452) obige Stelle so zu erklären: «I am a plain, blunt fellow like Ovid's Ajax. You, Oswald, are a smooth talker like Ulysses (Ajax calls him rogue and coward in Ovid). The Ulysses is always able to make a fool of the Ajax, as you do now of me.»

«Macbeth».

«Die Tragik der Lady Macbeth» erblickt J. J. David (*Litterar. Echo* VI. Heft 8, 15. Jan. 1904) darin, daß sie in ihrem Gatten mehr sucht, als eigentlich in ihm steckt. «Eigenschaften höchster Art sieht sie in ihm; nur allzu mild, zu menschenfreundlich und zu schwankend ist er ihr. Ein solcher Mann darf wie immer zum Thron gelangen — er trägt in sich die Gaben. es vergessen zu machen, daß er den Stirnreif der Könige aus Blut sich aufs Haupt gehoben hat.» Es ist Macbeths persönlicher, physischer Mut, der sie verblendet und später enttäuscht, als sich der König als gekrönte Memme erweist. An dieser Enttäuschung geht sie zugrunde. Und doch hat sie nicht ganz unrecht gehabt. Der heroische Aufschwung Macbeths vor seinem Ende beweist, daß die Keime jener großen Taten, deren die Lady sich von ihm versah, doch mindestens in ihm geschlummert haben müssen. «Und also vollendet, ja erhöht sein Ende ihre Tragik. Denn, im Kampf um ein großes Ziel erliegen, wiewohl es erreichbar war, nur weil man sich in den Mitteln dazu vergriffen, weil man im andern nicht zu viel, aber mehr gesucht hat, als er augenblicklich zu leisten vermochte, dies erscheint mir eine große und echte Tragik.»

Die Inszenierung der Bankettszene und die Frage, ob Banquos Geist durch einen Schauspieler zu verkörpern oder lediglich als Halluzination Macbeths aufzufassen sei, bildete den Gegenstand einer Kontroverse in den «*Hamburger Nachrichten*» (*Belletr.-Litterar. Beilage* 2, 16, 30. November 1902.)

Zur Texterklärung.

Macb. I 1, 58 faßt Krueger (*Engl. Stud.* XXXIII 38ff.) so auf:

Macb.	If we should fail —	Und wenn's mißrät —
Lady M.	we fail.	— mißrät's.

Macb. II 1, 58 (*ebd.*) my whereabout: wo ich g'rad bin.

Macb. V 1, 86. My mind she has mated.

Shakespeare scheint den Ausdruck *mated mind* aus Sidneys «Arcadia» übernommen zu haben. Liber III, p. 266 recto, ed. 1590: «Now that the enemy gave a dreadful aspect unto the castle, his eyes saw no terror, nor eare heard any martiall sounde, but that they multiplied the hideousness of it to his *mated minde*». *(Notes and Queries* 9th Ser. XI 324.)

«Antonius und Kleopatra».

Im Oktoberheft des «*Westnik Jewropy*» behandelt Th. Zielinsky das «Motiv der Trennung» mit besonderer Berücksichtigung von Ovid, Shakespeare und Puschkin. Das Wort «Trennung» wird in engerem Sinne als Auflösung eines Liebesbundes durch den freiwilligen oder erzwungenen Entschluß des einen Beteiligten — was für den andern Teil tragische Folgen hat — aufgefaßt. Aus der römischen Dichtung kommt vor allen Dingen die Dido-Episode der «Aeneis» in Betracht. Direkt von Vergil beeinflußt ist der 7. Brief der ovidischen «Heroiden», in dem Dido ihrem Geliebten seine Treulosigkeit vorwirft. In diesem Brief der Dido sieht nun Zielinsky eines der Vorbilder zu der berühmten Abschiedszene (I, 3) in Shakespeares «Antonius und Kleopatra». Er weist auf eine ganze Reihe von Einzelheiten hin, die nur durch direkte Beeinflußung erklärt werden können. Bei dieser Gelegenheit werden einzelne dunkle Stellen der Szene neu gedeutet. So z. B. sieht Zielinsky in dem bekannten Vers «O my oblivion is a very Antony» eine Anspielung auf das Kind des Antonius, das Kleopatra unter dem Herzen trägt. — Zuletzt stellt Zielinsky noch dieselbe Kleopatra-Szene mit einer Szene aus Puschkins «Russalka» zusammen und will auch hier eine unmittelbare Einwirkung sehen, was ihm um so glaubhafter erscheint, als Puschkin anerkanntermaßen sehr starke Anregungen von Shakespeare erhalten hat. «Wenn meine Vermutung richtig ist», schließt der Verfasser, «so ist die sich über fast zwei Jahrtausende erstreckende Kette, die Ovid mit Vergil und Shakespeare vereinigt, wieder hergestellt». (Nach dem *Litterar. Echo*, VI, 4. Heft 267, 15. Nov. 1903).

III. Shakespeares Gedichte.

«Lucretia».

Für Lucretia 265/6 (Narcissus' Tod) nimmt Root (*Journal of Germanic Philology* IV 454) als Quelle ein Gedicht in lateinischen Hexametern von John Clapham an: *Narcissus, sive Amoris Juvenilis et praecipue Philautiae Brevis atque Moralis Descriptio*, gedruckt für Thomas Scarlet, London 1591, (Brit. Mus.). Die Schlußverse haben Shakespeare vorgeschwebt. Auch eine Stelle in «Venus und Adonis» (161/2) weist auf dieselbe Quelle hin.

Die Sonette.

Sidney Lee hat bekanntlich W. H. mit William Hall identifiziert. In *Notes and Queries* 9th Ser. XI 125 wird darauf aufmerksam gemacht, daß der Name Hall wirklich in der Dedikation vollständig vorhanden ist, wenn der Punkt nach H gestrichen und «all» mit H zusammengezogen wird.

Von neuen Theorien über die Sonette, die das Jahr 1903 gebracht hat, seien die beiden folgenden erwähnt:

Stronach, G. Shakespeare's Sonnets: a New Theory. (*Notes and Queries*. 9th Series, XII. 241: see also XII. 210 and 273.)

Mr. Stronachs contention is that Shakespeare's Sonnets should be regarded as «a collection of verses by various hands». Referring to Mr. Sidney Lee's suggestion that Barnabe Barnes was the rival poet referred to in the eighty-sixth sonnet, Mr. Stronach maintains that this sonnet is not by Shakespeare at all, but by Barnes himself and that the rival poet referred to is Shakespeare! (F. W. M.)

J. Cuming Walters trug eine neue Theorie im Manchester Literary Club vor (*The Manchester City News*, 19. Dec. 1903). Die auffallende Zahl von Parallelen zwischen Worten, Wendungen und Gedanken der Dramen und Sonette scheint ihm ein Beweis dafür zu sein, daß die Sonette gewissermaßen ein dichterisches Tagebuch Shakespeares darstellen, worin er Ideen, die ihn durchblitzten, sowie äußeren und inneren Erlebnissen die erste poetische Form gab. Aus dieser Materialsammlung, die er zunächst nur für sich selber anlegte, ging dann an geeigneter Stelle vieles in die Werke über, die er für die Öffentlichkeit schuf.

IV. Zur Shakespeare-Bibliographie.

Shakespeares Drucker.

Richard Field und Valentin Simmes werden in zwei Artikeln der Zeitschrift *The Bibliographer* 1903, II 174—180 und 299—319 behandelt.

Zu den Shakespeare-Quartos.

Unter diesem Titel gibt Albrecht Wagner (Halle) im *Anglia Beiblatt* XIV 235 ff. einen Nachtrag zu seinem vorjährigen Aufsatz über die Funde in der Bibliothek des Grafen Goertz-Wrisberg (cf. Sh.-Jahrb. XXXIX, 338); er hat die Bibliothek noch einmal kurz durchmustert, aber im Gebiet der englischen schönen Literatur nicht mehr viel gefunden (mit Ausnahme zweier seltenen Milton-Ausgaben). Zu erwähnen wäre ein Folioband Dramen der Herzogin Margarete von Newcastle, gedruckt 1668, mit den Stücken: 1. The Sociable Companions; or the Femal Wits. A Comedy. 2. The Presence. A Comedy. 3. The Bridals. A. C. 4. The Convent of Pleasure. Dagegen ist die Bibliothek reich an englischen theologischen und historischen Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts, von denen verschiedene angeführt werden. Der Sammelband mit den früher beschriebenen Shakespeare-Quartos ist für den Preis von £ 750 in den Besitz von Bernard Quaritch in London übergegangen.

Zur bibliographischen Geschichte der ersten Folio

enthält *The Library*, Second Series Nr. 15, vol. IV, July 1903, einen Beitrag von Walter W. Greg, worin sich dieser mit Sidney Lees Einleitung zu dem neuen Oxford-Faksimile der Ersten Folio auseinandersetzt. Eine Reihe interessanter Fragen wird darin berührt, z. B. ob mehrere Arten kursiver

Schrifttypen sich in der Folio nachweisen lassen, wie es sich mit dem Eigentumsrecht der Verleger verhalten habe, wie die Herstellung des Druckes erfolgt sei, usw. Der interessanteste Teil des Aufsatzes behandelt die Frage nach den Handschriften, die der Folioausgabe zugrunde gelegen haben und gelangt zu folgendem Resultat: wenn dem Druck einzelner Stücke die Bühnenexemplare, nach denen gespielt wurde, und die sich doch wahrscheinlich durch eine größere Anzahl genauerer Bühnenanweisungen ausgezeichnet haben, als Vorlage gedient haben, so müssen diese Handschriften, ehe sie dem Setzer übergeben wurden, eine beträchtliche Revision durchgemacht haben, im Verlauf deren fast alle charakteristischen Zeichen eines Bühnenmanuskriptes unterdrückt und durch literarische Bezeichnungen ersetzt sein müssen, oder aber die Handschriften kamen von vornherein nicht aus dem Theater, sondern aus Privathand, waren literarischer Art und nicht für die Aufführung bearbeitet. Zu festen Resultaten wird man in diesen Fragen erst kommen können, wenn einmal die Folio auf die Art ihrer Bühnenanweisungen und ihrer Akt- und Szeneneinteilung untersucht worden ist.

Shakespeare in Irland.

Angaben über die frühesten irischen Shakespearedrucke, die 1721 von Grierson in Dublin veranstaltet wurden und Vorläufer einer Gesamtausgabe in 8 Duodezbänden (1725/26) waren, finden sich im *Athenæum* 3928, 7. Feb. 1903, p. 177.

V. Shakespeares Leben und Persönlichkeit.

Der Name Shakespeare.

Daß der Name Shakespeare nicht immer einen heroischen Klang hatte, sucht John W. Hales in einem längeren Artikel nachzuweisen (*Athenæum* 3955, 15. Aug. 1903, p. 230 ff.). Im Jahre 1487 veränderte ein Hugh Shakspere, oder Shakispere oder Shakespere, Fellow des Merton College in Oxford seinen Namen in Saunders (Sander oder Saunder), und zwar scheint der Grund dafür gewesen zu sein, daß der Name zu den Spottnamen gehörte. Warum? Vielleicht weil ein spear-shaker, ein Speerschüttler, einer war, der mit einem Angriff drohte, seine Drohung aber nicht wahr machte, also ein Prahler. Das Wort Shakespeare ist nicht gleichbedeutend mit spear-man. Es entspricht vielmehr dem homerischen ἐγχέσπαλος (z. B. Il. II 131) und das Wort πάλλειν bezeichnet auch bei Homer nur die einleitende Bewegung beim Speerwurf. Daß das Schütteln des Speeres als charakteristisch für einen feigen Prahlhans galt, wird aus einer Stelle in Spensers «Faerie Queene» belegt.

Eine große Zahl von Vertretern des Namens Shakespeare ist im Jahre 1903 nachgewiesen worden.

Simon Sakesper, 1250 Wildmeister im Forst von Essex, cf. The forrest of Essex, by Wm. R. Fisher, of Lincoln's Inn, 1887 (*Notes and Queries* 9th Ser. XII 205).

In den Kirchenbüchern von Campton, Bedfordshire fand F. J. Furnivall (*The Times, Lit. Suppl.* 7. Aug. 1903) folgende Eintragungen:

1575. Winnifred Shakspeare of Camp[ton] christened Decemb. 29.
1595. Tho. Shakespeare and Margaret Burcolte, both of Camp[ton], maried Oct. 13.
1597. Peninnah Shakspeare, the daughter of Wme. Shakspeare of Camp[ton], buried Decemb. 14.
1598. Oliuer Shakspeare and Mary Samme of Hawnes [now Haynes] maried Decemb. 22.
1600. Tho. Shakespeare and Sarah Goodehap, bothe of Camp[ton], married Octob. 15.
1602. Mary Shakspeare, the daughter of Tho. Shak of Camp[ton], christened, August 8.
1603. Winnyfride Shakesspeare, daughter of Jhon Shakespeare of Campton. was baptized the first of Aprill, *anno predicto.*
1608. William Shakespeare, the sonne of John Shakespeare of Campton, Husbandman, babptised the 11th of September.
1609. William Shakespeare, the sonne of John Shakespeare of Campton, Husbandman, was buried the xxth of December.
1614. William Shakespeare, the sonne of John Shakespeare of Campt[on]. Husbandman, bapt. August the xxjth.
1622. William Shakespere, the sonne of (?) Allen Shakespere, of Campton, husbandman, bapt. July the xiiijth.
1654. Bur[ied]. Thomas Shakxsper, son of widdow Shakxsper of Campton, October the 20 day.

Zwei Shakespeares aus Campton werden auch in den Court Rolls des Public Record Office erwähnt, wie Furnivall mitteilt (*The Times*, *Lit. Suppl.* 2. Okt. 1903):

The Mannour of Campton *alias* Camelton. } Extracts of Fines, Forfeitures, and amerciments accrewing to the most illustrious Henrietta Maria, Queene Dowager of England, &c., Lady of the Mannour aforesaid, att a Court Leete and Court Baron holden att Shefford for the Mannour aforesaid, the tenth day of October in the yeare of our Lord one Thousand six hundred and sixty, before Thomas Ainstie, gentleman, Steward there.

To the Bayliffe of the same Mannour, greeting. . . .

Levy of Samuel Shakespeare Campton of Campton, for not making sufficient fences betwixt his ground and Thomas Mercers. Vs. 0d.

Of Elizabeth Shakespeare, for the like, betwixt Mr. Ventris ground and hers. Vs. 0d.

Andere Shakespeares aus Bedfordshire begegnen in den Parish-Registers von Toddington:

1663, March 13. Gulielmus Shakespeare de Fancot, sepultus erat. (*N. and Q.*, xii. 85; *Bedfordshire N. and Q.*, i. 99.)

und Great Barford:

1628, Jan. 23. Maria, uxor Allein Shackspere, sepult.
1630, Apr. 8. Georgius Bauden et Pheninnah Shackspeere, nupt.
1641, Oct. 3. Thomas Shakespeare, filius Thomas Shakespeare, bapt: fuit. — (*Bedfordshire N. and Q.*, i. 271—2.)

In Romford, Essex, fanden sich folgende Namen (*Notes and Queries* 9th Ser. XII 205):

18. May 1637. Wlm. Shakspurre, son of Samuel.
30. Aug. 1667. An. Shackspur, dau. of Samuel.
2. Jan. 1689. Samuell Shakspeare of Harroldswoode & Judith dau. of John Reynolds of Cocknell Green (married).

Das Patent König Jakobs I.

vom 17. Mai 1603, durch welches der Schauspielertruppe Shakespeares die Spielerlaubnis erteilt wurde, steht in den «Extracts from the Privy Seal Dockets relating principally to the North of England», die F. W. Dendy in der *Archaeologia Aeliana* XXIV, 184 ff. veröffentlicht, in folgender Form (p. 189):

May 1603 — Licence to his Majestie's servants, Lawrence Fletcher, William Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillips, John Hemminges, Henry Condell, William Sly, Robert Armin, Richard Cowley and the rest of their associates to exercise the art of playing Comedies, tragedies, histories, interludes, morals, pastorals, stage plays and such like in all towns and the universities when the infection of the plague shall decease [*sic*].

Shakespeares Reisen.

«War Shakespeare in Italien?» Die Frage hat auch in diesem Jahre wieder mehrfach die Forschung beschäftigt. In der Mainummer der *Bibliothèque universelle* wurde sie von E. de Morsier (Shakespeare a-t-il été en Italie) behandelt, im *Beiblatt zur Magdeburgischen Ztg.* (vom 30. Nov., 7. und 14. Dez. 1903) von Eduard Engel, der mit Hermann Conrad und G. Sarrazin an die Wahrscheinlichkeit einer italienischen Reise Shakespeares glaubt.

Shakespeares Bildnisse

aus seiner Zeit mustert Rudolf Genée (*National-Ztg.* 340, 14. Juni 03, Sonnt.-Beil.), indem ihm das Lessing'sche Modell des zukünftigen Weimarer Shakespeare-Denkmals die Frage nahelegt, wie ein Künstler der Gegenwart bei Erschaffung eines Shakespeare-Monuments sich zu den aus der Zeit des Dichters uns überlieferten künstlerischen Darstellungen seiner Persönlichkeit zu verhalten habe. Die Vorlage zu dem Droeshout'schen Stich und die Stratforder Grabbüste verbürgen ihm am ehesten die Ähnlichkeit. Die ältesten Shakespeare-Bilder stimmen bei mehrfacher Verschiedenheit in mehreren Zügen überein; es sind dies: die sehr hohe, bis auf den Scheitel freie Stirn, der leichte Bart auf Kinn und Oberlippe, die in schönem Bogen hochgeschwungenen Augenbrauen und die breiten Augenlider. Das sicherste Vorbild ist die Stratforder Büste; an sie anzuknüpfen hat bisher nur einer gewagt: Adolf Menzel in der Zeichnung für den Unzelmann'schen Holzschnitt (1850).

Shakespeares Religion.

Bei der Gedächtnisfeier in Stratford im April 1903 hat sich der Bischof von Worcester, Dr. Gore, in bemerkenswerter Weise über Shakespeares

Stellung zur Religion geäußert. Der *Standard* vom 27. April 1903 gibt den Gedankengang der Rede in folgenden Sätzen wieder:

Shakespeare did not lend himself well to the preacher; he was emphatically different from the modern writer of the novel with a purpose, and did not attempt to preach. He was a child of that Renaissance which revolted against the terrors of purgatory and plunged into the search for a full, free, vigorous life. Shakespeare was absorbed in the human nature of his time wich lay before us in his plays of all the great wealth of its capacity for love and hatred, joy and sorrow, humour and boisterous mirth, or pathos and deep tragedy Shakespeare was no mere photographer of human life and throttled by convention; but he isolated each great emotion, embodied it in some person, and in a great drama gave it ample room to work out its wonderful, or beautiful, or tragic destiny; he was, essentially, not a child of the Reformation. Probably, like Queen Elizabeth, he felt equal contempt for the coarser superstitions of the Romanist and for the narrow bigotries of Protestantism. It was strange that his works reflected nothing of the intense and somewhat bitter religious controversies of his period, and almost nothing of the impression made by the splendid buildings and gorgeous ritual of Romanism, and one was driven to ask, «What is the Christian to say of this great Shakespeare?» Shakespeare was the great witness for freedom of the human spirit. He was no Rationalist, with a complete scheme of human life; but realised a Divine Justice overruling the inequalities and injustices of man.

Den *Notes and Queries* (9th Ser. XII 29) schreibt ein anonymer Korrespondent, in der italienischen Zeitschrift *La Letteratura* sei mitgeteilt, im Vatikanischen Archiv hätten sich Dokumente für Shakespeares Katholizismus gefunden.

Den katholischen Dramatiker Shakespeare zeichnete Pfarrer Laven von Leiwen in einem zu Trier gehaltenen Vortrage, über den die *Trierische Landesztg.* vom 6. Nov. 03 ausführlich berichtet.

Eine Zusammenstellung und Betrachtung der Gebete in Shakespeares Werken gibt H. Friedlein (*Der alte Glaube* IV, No. 18 und 19).

Shakespeare als Politiker

war der Gegenstand eines Vortrages von A. Brandl vor den Teilnehmern des Englischen Cursus in Berlin. Die *Blätter für höheres Schulwesen* XX, 174 berichten darüber folgendes: «Wie jede ausgeprägte Persönlichkeit nahm Shakespeare, wenn er auch keineswegs Politiker von Beruf war, lebhaften Anteil an den großen Zeitfragen. Seine politischen und religiösen Anschauungen sind aus besonderen Aussprüchen erkennbar, durch Betrachtung der Lieblingsmotive und durch Quellenvergleichung. Vor dem Gefühl der Verantwortlichkeit eines Herrschers durchdrungener Verfechter des absoluten Königtums und Anhänger der Elisabeth, durch und durch Anglikaner, wendet er sich gegen die Puritaner nicht mit scharfem Spott, sondern mit leichtem Humor; gegen Sozialismus und Kommunismus verhält er sich abweisend. Eifriger Patriot, der schon zu jener Zeit einer expansiven, kolonialen Politik das Wort redet, teilt er den beschränkten nationalen Stand-

punkt des Stockengländers, der sich in gelegentlichen Beweisen der Mißachtung andrer Völker äußert.»

Die in vorstehendem gestreifte Stellung Shakespeares zur englischen Kolonialpolitik seiner Zeit untersucht Alfred Zimmermann in der *Deutschen Rundschau* (Januar 1904, S. 109). Der interessante erste Teil der Abhandlung gibt einen kurzen Abriß der englischen Kolonialpolitik bis zu Shakespeares Todesjahr. Im zweiten Teil stellt Zimmermann eine Reihe von Stellen der Shakespeare'schen Dramen zusammen, die des Dichters Vertrautheit mit den Entdeckungen und kolonialen Vorgängen seiner Zeit dartun und zeigen, daß Shakespeare den ungeheuren Erfolg der damals so bescheidenen Niederlassungen Englands in Nordamerika voraussah.

Über Shakespeares Patriotismus vgl. auch die Seite 320 erwähnte Abhandlung von Samuel Davey.

Der poetische Stil Shakespeares

ist der Gegenstand einer literarischen Studie von Paul Alexander Kleimann (*Hamb. Nachrichten*, Belletr.-Lit. Beilage, 21. Febr. 04), worin ausgeführt wird, wie der Stil des Dichters aus der schwülstigen Roheit Marlowes und der gezierten Künstelei Lylys hervorging und sich bald über diese beiden Vorgänger erhob.

Shakespeares Lebensanschauung.

In einer Besprechung des Shakespearebuches von Gelber führt Hermann Bahr (im Gegensatz zu Gelber, welcher in Shakespeare etwa einen höheren Dumas erblickt, der bei aller Einsicht in das Treiben der Welt sich doch den Glauben bewahrt habe, durch Vernunft etwas ausrichten zu können) aus, Shakespeare habe nie gehofft, die Menschen zu bessern und zur Vernunft zu bekehren. Alle seine Werke, sein ganzes Leben verneinen das. Seit Euripides ist vom Menschen mit keiner grimmigeren Verachtung gesprochen worden. Eine grandiose Verzweiflung am Menschen speit Shakespeare aus; eine Zeitlang scheint er noch zu glauben: wenn man nur nicht mittut, als bloßer Zuschauer des Lebens am anderen Ufer, könnte man sich vielleicht behaupten, mit einer ästhetischen Freude sogar, wie man sich über ein Gewitter freut. Bald aber wird ihm auch der Anblick unerträglich. Er kehrt sich ab und verstummt, wie sich Euripides in der Höhle auf Salamis verkroch. Ein ungeheurer Nihilismus, vor dem nichts mehr besteht, ist sein Schluß. In Bereitschaft sein ist alles: den Tod erwarten, der uns aus dem bösen Traum wecken wird. (*Neues Wiener Tageblatt* 291, 23. Okt. 03.)

Shakespeares Belesenheit.

To *Notes and Queries* (Series XI, pp. 64, 203 and XII, 463) W. L. Rushton contributes two articles on *Shakespeare's Books*. Commenting on *Love's Labour's Lost*, V, i, 11—26, 65—72 he declares that in these speeches of Holofernes and Sir Nathaniel, and of Holofernes, Armado and Costard, Shakespeare has in mind, that section of Puttenham's *Arte of English Poesie* in which he deals with those vices of Speech which he calls respectively «Barbarismus or Forrein Speech» and «Solecismus or Incongruitie». Referring

to Cominius' phrase, «to the spire and top of praises vouched» (*Coriolanus* I, ix, 24) he finds here an allusion to the figure which Puttenham calls «the Spire or Taper called Pyramis» and which he illustrates in his quaintly pedantic fashion by writing a poem in the shape of a spiral. Fluellen's speeches to Gower (*Henry V.* IV, 7, 11—46) illustrate Shakespeare's reference to the figures described by Puttenham as «Sinonimia and Paradigma».

(F. W. M.)

Über ein vergessenes Buch aus Shakespeares Bibliothek (nur Francis Douce erwähnt es in seinen «Illustrations of Shakespeare», 1839) berichtet Edward Sullivan im *Nineteenth Century and after*, Febr. 1904, p. 267 ff. Der Titel des sehr seltenen Buches lautet:

«The Civile Conversation of M. Steeuen Guazzo, written first in Italian, and nowe translated out of French by George Pettie, divided into foure bookes.

In the first is conteined in generall the fruites that may be reaped by conversation and teaching howe to knowe good companie from yll.

In the second, the manner of conversation, meete for all persons, which shall come in any companie, out of their owne houses, and then of the perticular points which ought to bee observed in companie between young men and olde, gentlemen and Yeomen, Princes and private persons, learned and unlearned, Citizens and strangers, Religious and Secular, men and women.

In the third, is perticularly set foorth the orders to be observed in conversation within doores, betweene the husband and the wife, the father and the sonne, brother and brother, the maister and the servant.

In the fourth, the report of a banquet.

Imprinted at London by Richard Watkins 1581.»

Von diesem Buche kennt Sullivan außer seinem eigenen Exemplar nur eines in der Signet Library in Edinburgh und eines, das bei Sotheby 1897 zum Verkauf kam Es ist eine Quarto in black-letter Druck. Das italienische Original erschien 1574, 2 französische Übersetzungen von Belleforest und Chappuys 1579. Es ist ein Dialog zwischen Guazzo, einem Hofmann am Hofe des Lord Lewes Gonzaga, Duke of Nevers, und seinem Freund, dem Philosophen und Arzt Maister Anniball Magnocavalli in Saluzzo in Italien. Ein lebendiges Bild italienischer Sitten und Zustände wird darin entrollt, das einem Dramatiker, der ein Stück in Italien spielen lassen wollte, wohl dazu dienen konnte, Lokalfarben zu gewinnen. Daß Shakespeare es gelesen habe, sucht Sullivan durch Parallelen zu erweisen. Z. B. Hamlets Worte an Ophelia (III, 1): «your honesty should admit no discourse to your beauty» etc. klingen an folgende an: «Ad hereto that bewty breedeth temptation, temptation dishonour: for it is a matter almost impossible, and sieldome seen, that those too great enimies, bewty and honesty agree together . . .» (*Civ. Con.* III, 5 a.) Hamlets: «Denmark's a prison . . . To me it is a prison» (II, 2) hat sein Gegenstück in Petties: «The Citie to me is a prison» (I, 8). Die Rede Hamlets an die Schauspieler hat ebenfalls mehrere Wendungen mit der Civile Conversation (Buch II) gemein. Im ganzen werden acht solche Stellen aus «Hamlet» beigebracht, andere aus den «Edelleuten von Verona», «Wie es Euch gefällt», «Der Widerspenstigen Zähmung», «Othello» usw. Auch bei Pettie finden sich Personen «bounde from Padua to Venice»,

die ihren Bestimmungsort zu Schiff erreichen, so daß Shakespeare auch aus diesem Buch die Vorstellungen geschöpft haben konnte, denen er in der «Widerspenstigen Zähmung» Ausdruck verlieh:

> *Tranio*: 'Tis death for anyone in Mantua
> To come to Padua . . .
> Your ships are stay'd at Venice. (IV, 2.)

Das Pettie'sche Buch wurde viel gelesen, 1586 erschien eine zweite Auflage. Obwohl nicht alle angeführten Parallelen überzeugen, so ist doch die Möglichkeit, daß auch Shakespeare zu den Lesern des Buches gehörte, kaum zu bestreiten.

In *Notes and Queries* 10th Ser. I 1 gibt Chas. A. Herpich eine große Reihe von Ausdrucksparallelen zwischen Marlowes «Hero and Leander» und Shakespearischen Werken.

Shakespeares klassische Bildung.

«Had Shakespeare read the Greek Tragedies?» sind drei Aufsätze in der *Fortnightly Review* (April, May, July 1903) überschrieben. J. Churton Collins will in dieser Artikelserie dartun, daß Shakespeare lateinisch mit derselben Leichtigkeit las, wie ein gebildeter Engländer von heute französisch, daß er wenigstens einige der wichtigsten lateinischen Klassiker genau kannte, und daß seine lateinischen Kenntnisse ihm eine bemerkenswerte Vertrautheit mit den Übersetzungen der griechischen Klassiker vermittelt hatten. Was die Grammar-Schools jener Zeit ihren Zöglingen beibrachten, zeigt Collins an dem Lehrplan der Schule von Ipswich, wie er sich 1528 gestaltete. In den beiden untersten Klassen lernten die Kinder die Elemente des Lateinischen nach Lyllys Grammatik, in der dritten begann die Lektüre der lateinischen Autoren und umfaßte im Lauf der Schulzeit — im ganzen gab es acht Klassen — eine lateinische Äsopübersetzung, Terenz, Vergil, Ciceros ausgewählte Briefe, Sallust und Cäsar, Horaz' Episteln, Ovids Metamorphosen und Fasti und Donatus. Lateinische Verse wurden von der siebenten Klasse an gefordert; Stilmuster war Terenz. Shakespeare verrät die Kenntnis verschiedener Werke lateinischer Klassiker, von denen es keine englischen Übersetzungen gab. Collins schließt daraus, daß er sie im Original gelesen habe. Von griechischen Werken, die Shakespeare aus lateinischen Übersetzungen kannte. erwähnt Collins zunächst die Anthologie. Er betont dann in seinem zweiten Artikel selbst, wie vorsichtig man Parallelen zwischen antiken und Shakespeare'schen Dramen verwerten müsse und zitiert eine große Zahl Stellen, deren Übereinstimmung lediglich durch Zufall bewirkt sein mag, seien es Gemeinplätze, um die es sich handle, seien es ähnliche Ausdrücke in ähnlichen Situationen. Um seine Titelfrage bejahen zu können, bringt er im Schlußartikel reiches Material bei. Mehr als 15 Belege führt er für Shakespeares Kenntnis des «Aiax» an. Eine Reihe griechischer Charaktere hat auf Shakespeares Schöpfungen Einfluß gehabt: Klytämnestra auf Lady Macbeth, Alcestis auf Katharine («Heinrich VIII.») und viele andere. Trotzdem wird dies reiche Material noch einmal sorgfältig nachzuprüfen sein, da der Einfluß, den Shakespeare von seinen unmittelbaren Vorgängern erfuhr, die sich am antiken Drama geschult hatten, nicht genügend in Betracht gezogen ist.

Ein Aufsatz von Jakob Engel über die Spuren Senecas in Shakespeares Dramen (*Preussische Jahrbücher*, April 1903) gibt zu den bisher über dieses Thema angestellten Forschungen wertvolle Ergänzungen. Er glaubt, Shakespeare habe Seneca vorzugsweise in der Ursprache gelesen, gelegentlich aber auch die Übersetzungen zu Rate gezogen; der Einfluß des Römers ist vor allem zu entdecken in der älteren Historientetralogie, im «Titus Andronicus» und im «Macbeth». Auf Seneca will Engel namentlich zurückführen das Motiv des zwiefachen Fluches, das die ganze Gruppe der Stücke von «Heinrich VI.» und «Richard III.» durchzieht: der Fluch des gefangenen Herzogs von York über Margareta (3 Heinrich VI., I 4, 164) erfüllt sich an ihr in so furchtbarer Weise, daß sie selbst dadurch ein Recht zur Rache erwirbt und als Nemesis erscheint, die in «Richard III.» das Haus York zu Falle bringt. Ebenso wird bei Seneca der von Tantalus verfluchte Thyestes zum Fluch für das Haus des Atreus. Richard III. erscheint als Konzentrierung der Laster von verschiedenen Bösewichtern des Seneca: der Grausamkeit und Heuchelei des Atreus, der seine unschuldigen Neffen abschlachtet, und der brutalen Herrschsucht des Eteokles. Eine Menge von Parallelen des Ausdrucks kommen hinzu, um den Einfluß des römischen Tragikers als sehr stark erscheinen zu lassen. (W. D.)

Vgl. auch unter: Einzelne Dramen Shakespeares.

Shakespeares geographische Kenntnisse.

Shakespeare's ascription of a Sea-coast to Bohemia is defended by G. Stronach in *Notes and Queries* XI, 469 on the claim that he may have been aware that under the rule of King Ottokar the Second the Kingdom of Bohemia extended from the Baltic to the Adriatic and thus possessed two seaboards available for ships. Mr. Stronach does not point out that in this point Shakespeare is simply following Greene, whose *Historie of Dorastus and Fawnia* furnished the plot of *The Winter's Tale*. (F. W. M.)

Shakespeare und die Medizin.

To the *Westminster Review* for April 1903 Dr. John Knott contributes an article on *The medical knowledge of Shakespeare*. Dr. Knott's references to Shakespeare's knowledge of the circulation of the blood, and the citation of Menenius' fable of the belly (*Coriolanus* I, 1) as an illustration of this, are scarcely new: Dr. Brandes, whom Dr. Knott does not mention, has brought forward the same matter in his *William Shakespeare*, and has shown that a fairly accurate knowledge of the circulation of the blood was possessed by men of culture long before Harvey's «discovery» was made known. Dr. Knott's quotation from Shakespeare in support of his advanced knowledge in phlebotomy, or in the exact observation of the symptoms of approaching death (*Henry V*, I, 3), of extreme debility (*Henry VIII*, IV, ii), death by strangulation, (*Henry VI*, Pt. II, III, ii), or of the effect on the body of a mental shock (*Hamlet* II, ii), can scarcely be claimed to do more than indicate the fineness of Shakespeare's powers of observation in all departments of knowledge. Considerable as is Shakespeare's medical knowledge, his legal knowledge and his knowledge of natural history are still more considerable. (F. W. M.)

Shakespeare und die Jurisprudenz.

Kohler's Buch «Verbrechertypen aus Shakespeares Dramen» hat eine kurze Zeitungskontroverse zur Folge gehabt. In der *Frankfurter Ztg.* 327 (25. Nov. 1903 «Kollege Shakespeare») richtete Ernst Traumann einen heftigen Angriff gegen das Werk, das er ein rohes oberflächliches Buch nennt, aus dem man ersehen könne, auf welche Abwege der Geist des Spezialismus gerät, wenn er sich mit den Gebilden der Kunst befaßt. Gegen diesen «Streiter für Shakespeares Manen» rechtfertigt Kohler im *Berliner Tageblatt* 621 (7. Dez. 03) sein Unternehmen, die moderne Kriminalpsychologie bei der Prüfung der Wahrheit der dichterischen Figuren zu verwerten Daß Shakespeare schon Jahrhunderte, bevor die Kriminalpsychologie entstand, mit unfehlbarer Sicherheit das Richtige zu treffen vermochte, das gehört mit zu seiner Größe. Der Dichter konnte noch anderes: er konnte auch Weltenschicksale schildern, und so finden wir in Shakespeares Verbrechern nicht Individualitäten, sondern auch Äußerungen des geschichtlichen Werdens.

Shakespeare und die Musik.

Über «Shakespeare als Musiker» schreibt Hugo Conrat in der *Musik* (3. Jahrg., Heft 9 und 10). Er führt aus, daß der Dichter mit der Musik aufs innigste vertraut gewesen sein muß, inniger als in vielen Fällen seine Übersetzer. Technisch musikalische Ausdrücke sind für ihn eine unerschöpfliche Quelle von Vergleichen, Anspielungen, Witzworten usw. Conrat streift auch die Baconfrage. Bacon spricht über Musik und Musikzustände seiner Zeit im 2. und 3. Kapitel seiner «Sylva Sylvarum». «Bacon hatte für die Musik anscheinend nicht mehr Studien aufgewendet, als es damals in London bei Söhnen der vornehmen Welt Mode war, aber sein alles umfassender Geist, der gewöhnt ist, alle sich ihm darbietenden Erscheinungen zu erforschen, auf Ursache und Wirkung hin zu untersuchen und zu katalogisieren, zeigt sich in jeder Zeile. Dazu die etwas zu erhabene Anschauungsweise des Gelehrten, der die Musik und ihre Kundgebungen nur registriert, ohne sie zu lieben oder recht zu achten. Shakespeare dagegen, weder ein Musiker, noch auch ein Musikgelehrter, von glühender Begeisterung für die Musik erfüllt, der keine Gelegenheit vorbeiläßt, ohne sich ihrer zu erinnern. In seiner Liebe zur Kunst geht er oft hastig zu Werke, manches Oberflächliche und Ungenaue wird man verzeichnen müssen, während Bacons Feststellungen stets präzise und exakt ausfallen.»

In der *Revue des deux Mondes*, LXXIII, 15, S. 428—445, handelt Bellaigue über «Shakespeare et la musique» im Anschluß an Elsons Buch «Shakespeare in Music».

VI. Bühne und Schauspieler zu Shakespeares Zeit.

Über den Einfluß der szenischen Verhältnisse auf die Komposition

von Shakespeares Dramen handelt Edward Everett Hale, Jr., in der *Modern Philology* I, 171 ff.

Der Brief eines Mitgliedes von Shakespeares Truppe

ist neuerdings gefunden und im *Athenæum* 3960, 19. Sept. 1903, veröffentlicht worden. Sein Wortlaut ist der folgende:

To my most dear and especial good friend
Mr. Edward Alleyn at Dulwich.

Right worshipful, my humble duty remembered hoping in the Almighty that your health and prosperity, which on my knees I beseech Him long to continue, for the many favours which I have from time to time received. My poor ability is not in the least degree able to give you satisfaction unless as I and mine have been bound to you for your many kindnesses so will we during life pray for your prosperity. I confess I have found you my chiefest friend in the midst of my extremities which makes me loth to press or request your favour any further, yet for that I am to be married on Sunday next and your kindness may be a great help and furtherance unto me towards the raising of my poor and deserted estate I am enforced once again to entreat your worship's furtherance in a charitable request which is that I may have your worship's letter to Mr. Dowton and Mr. Edward Juby to be a means that the company of players of the Fortune (may) either offer at my wedding at St. Saviour's Church or of their own good nature bestow something upon me on that day and as ever I and mine will not only rest bounden unto yourself but continually pray for your worship's health with increase of all happiness long to continue. I hope of your worship's favour herein. I humbly take my leave. Resting your Worship's during life to be commanded
William Wilson.

Es hat sich feststellen lassen, daß die in dem Brief erwähnte Hochzeit am 2. November 1617 stattfand.

Englische Komödianten in Deutschland.

Über die englischen Schauspieler im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel macht Paul Zimmermann im *Braunschweigischen Magazin* 1902, S. 37, 53, 66 interessante Mitteilungen. Er bringt neue Einzelheiten zu Tage über das Leben des Komikers Thomas Sackville (Sacheville), der gegen Ende des 16. Jahrhunderts in die Dienste des Herzogs Heinrich Julius getreten war und 1628 als Großkaufmann und Hoflieferant starb, und des Tänzers Johann Breidstraß oder Bradenstreit, der zu gleicher Zeit nach Wolfenbüttel kam und bis 1618 lebte. Interessant ist namentlich ein Verzeichnis von Büchern aus Sackvilles Nachlaß, aus dem wir entnehmen können, daß der Schauspieler eine umfangreiche Bildung besessen haben muß. Auf theologische Interessen deuten u. a. Calvins Institutio und eine Hexapla, auf literarische Neigungen die Werke Jonsons, Spensers Feenkönigin, Lylys Euphues und eine Apologie (Sidneys Apologie for Poetrie?). Nicht nur in Wolfenbüttel, sondern auch in Braunschweig sind übrigens englische Komödianten in den Jahren 1611 und 1617 bezeugt. (W. D.)

VII. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Shakespeare und den Hof der Elisabeth

schildert ein Artikel von Wolfgang Keller (*Bühne und Welt* V 9), in dem das literarische Leben am Hofe der großen Königin und die geistigen Führer der Zeit knapp und fesselnd charakterisiert werden.

Samuel Daniel.

Über ein MS. von S. Daniels viertem Stück «Hymen's Triumph» berichtet W. W. Greg (*The Modern Language Quarterly* VI, 59 ff.). Die Handschrift, ursprünglich das Dedikationsexemplar des Dichters an die Braut, zu deren Vermählung das Spiel verfaßt wurde, gehörte zur Sammlung William Drummonds von Hawthornden und ging mit dessen Bibliothek in den Besitz der Universität Edinburgh über. Greg behandelt einige Varianten zwischen der Handschrift und dem 8° Druck von 1615.

Die beiden 1592 erschienenen Ausgaben von Daniels «Delia» bespricht W. F. Prideaux (*Athenæum* 3952, July 25).

Gabriel Harvey, Marston und Ben Jonson.

H. C. Hart eröffnet eine längere Artikelserie über diese drei Dichter in *Notes and Queries* (9th ser. XI 201, 281, 343, 501; XII 161, 263, 342, 403, 482). Auf die literarischen Streitigkeiten zwischen Harvey und Nashe (1592—97) und den Theaterstreit zwischen Jonson, Marston und Dekker (1599—1602) will er dabei nicht eingehn. Man hat bisher den Torquatus in Martons «Scourge of Villainy» mit Ben Jonson identifiziert. Hart nimmt dagegen an, auf Gabriel Harvey sei gezielt worden, der die Literaten früher einmal in den «Letters to Spenser» schwer gereizt hatte (Harvey, ed. Grosart I 125). Hart sucht zu beweisen, daß die Sprache des Torquatus eine Karikatur von Harveys affektiertem und italienischem Stil sei, und bringt für diese Behauptung eine große Menge Belege bei. Juniper in Ben Jonsons «The Case is altered» ist ebenfalls nach Harvey gezeichnet, wenn auch nicht in unfreundlicher Absicht, denn Jonson achtete in Harvey den Gelehrten.

Shakespeare und Marston.

Über Marstons Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Shakespeare handelt Carl Winckler in den *Engl. Stud.* XXXIII, 216. Marstons «Metamorphosis of the Image of Pygmalion» (1598) war aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich eine bloße Nachahmung von Shakespeares «Venus und Adonis». Umgekehrt lassen sich aber nach Wincklers Meinung bei Shakespeare Spuren einer Einwirkung Marstons finden, z. B. in «Maß für Maß» III 2, 46 ff. und möglicherweise auch im «Wintermärchen», das ja im letzten Akt eine Variante des Pygmalionmotives bietet, die aber Shakespeare vielleicht auch durch die Vermittlung eines andern Dramas erhielt. .Schon Wyndham und Sarrazin haben ferner angenommen, daß die komische Figur des Pistol in «Heinrich IV.», den «Lustigen Weibern» und «Heinrich V.» auf Marston gemünzt sei. Hierfür schafft Winckler noch eine größere Reihe von Belegen herbei, die wohl als Beweis dafür gelten können, daß auch Marstons

Satiren auf die bald darauf entstandenen Dramen Shakespeares einen unverkennbaren Einfluß geübt haben.

Ben Jonsons Erste Folio 1616

wird von Bastiaan A. P. van Dam und Cornelis Stoffel in der *Anglia* XXVI 377 ff. besprochen. Auf den Wert dieser Ausgabe wird aus dem Verhältnis des Quarto-Textes von «Every Man out of his Humour» zu der Folioversion geschlossen. Bisherigen Neu-Ausgaben ist stets die Folio zu Grunde gelegt worden. Dem gegenüber betonen die Verfasser die Bedeutung der Quarto. Schon deren Fassung ist nicht die ursprüngliche des Dichters. Diese erlitt, wie aus drei Stellen der Quarto zu erkennen ist, ein Fiasko, und zwar erregte es Anstoß (wie aus einer griechischen Zwischenbemerkung Ben Jonsons hervorgeht), daß am Schluß die Königin selber als handelnde Person auftrat. In der Folio ist die Schlußszene wieder neu geformt durch Umstellung von Teilen der Quarto. Hierbei sind im Druck usw. einige Versehen vorgekommen, die darauf schließen lassen, daß der Dichter nicht selbst den Druck beaufsichtigte. Es fehlen auch Verse, wodurch das Verständnis des Epilogs erschwert wird. Ferner sind einige Worte ganz unsinnig verändert. In der Folio sind die Flüche der Quarto meist gemildert, aber zum Teil in so kindischer Art, daß die Mitwirkung Ben Jonsons wiederum nicht denkbar ist. Gerade die im übrigen sorgfältige Drucklegung der Folio (wenige Druckfehler) zeigt, daß dem Revisor viel Zeit zur Verfügung stand, die er zu Änderungen auf eigene Hand benutzt haben mag.

Auf die Entdeckung W. W. Gregs, daß die Exemplare der Folio 1616 untereinander Verschiedenheiten aufweisen (A List of Masques etc. London 1902 for 1901, Essay Introductory XIII f.), ist in diesem Artikel noch nicht Bezug genommen.

«A Letter to Ben Johnson»

druckt W. Bang in *The Modern Language Quarterly* VI 72 (Aug. 1903) ab. Es ist ein Gedicht auf Jonson, das vor dessen Tode (1637) gedichtet sein muß, obwohl es erst 1658 in *Wit Restor'd In severall Select Poems Not formerly publish't* veröffentlicht wurde.

Beaumont und Fletcher.

In der *Anglia* XXVI setzt Benno Leonhardt seine Studien über das Dichterpaar fort. Seite 313 ff. behandelt er «A King and No King», Seite 345 ff. «Thierry and Theodoret».

Shakespeare und Deloney.

Koeppel weist in einer Besprechung von «The gentle craft, by Thomas Deloney» (Palaestra XVIII) auf das Wort- und Gedankenecho hin, das Shakespeares «Venus und Adonis» in Deloneys Werk hervorruft. Außerdem wird auch Falstaffs Beweisführung für die praktische Nutzlosigkeit des Ehrbegriffs nachgeahmt (worauf schon Alexis F. Lange hinwies), so daß Deloney vollen Anspruch auf einen Platz in den «Shakespeare Allusion Books» der New Shakespeare Society gehabt hätte (*Archiv* CXI 215).

Über Deloney und Spenser vgl. ebd. p. 218.

Die Sonette von William Alabaster

bespricht Bertram Dobell (*Athenæum* 3974, Dec. 26, 03). Alabaster, der Verfasser der lateinischen Tragödie «Roxana»[1]) wurde 1565 geboren und starb 1640. Er war Kaplan beim Grafen von Essex, kam 1596 nach Spanien und wurde dort Katholik. Deswegen wanderte er bei seiner Rückkehr nach England ins Gefängnis. 1607 war er in Antwerpen und veröffentlichte über «Cabalistical Divinity» ein Buch, das auf den Index kam. Er ging nach Rom und wurde Gefangener der Inquisition. Als er wieder nach England kam, kehrte er zum protestantischen Glauben zurück. Zwei seiner Sonette fand Malone in der Bodleiana und druckte sie 1821 in seinem Variorum Shakespeare. Collier besaß 17 Sonette von ihm. Ein neuerdings aufgetauchtes MS. enthält 43. Sie sind religiöser Natur und enthalten Anspielungen auf die Leiden, die er für seinen Glauben zu erdulden hatte.

Zur Bacon-Theorie.

Die Gegner der Theorie sind im vergangenen Jahre rühriger gewesen, als ihre Verteidiger. Die wichtigste Manifestation der Baconianer war die Gründung einer Bacon-Society unter Mr. Harold Baylay, die auch eine Vierteljahrsschrift «The Baconian» herausgeben will (vergl. u. a. *Daily Mail*, Sept. 3, 1903). Edwin Bormanns neuestes Baconbuch, worin auf Grund einer Stelle in der Briefsammlung Sir Tobie Mathews Bacon als «that excellent author» des Sir J. Falstaff angesprochen wird, fand in der *Leipziger Ztg.* 204 (3. Sept. 03) ruhige Zurückweisung. Leider ist die betreffende Stelle kein neuer Fund; sie ist abgedruckt im «Centurie of Prayse» (2. ed. 1879) S. 40.

Von den Gegnern, die in allen Ländern aufgestanden sind, können hier nur einige registriert werden. In England wies Sidney Lee in einem Vortrag über Bacon (*The Times*, Oct. 5, 1903) darauf hin, daß die Identifikation Shakespeare-Bacon an die Stelle zweier schon an sich schwer zu verstehender Probleme (Shakespeares Genius und Bacons Intellekt) ein unverantwortlich phantastisches Problem, das tausendmal schwerer zu verstehen sei, gesetzt habe. Ch. Crawford belegt eine große Reihe von Ausdrücken, die von den Baconianern für selten und als Beweis für die Identität Shakespeares und Bacons gehalten werden, auch bei andern zeitgenössischen Schriftstellern wie Lyly und Ben Jonson (*Notes and Queries* 9th Ser. XI 122, 302, 383). In Frankreich schrieb Joseph Boubée über die Frage (*Études*, 20. Mai, 5. Juni, 5. Juli 1903). Die New-Yorker Shakespeare-Gesellschaft widmete ihr sogar ein Doppelheft ihrer Vierteljahrsschrift (*New Shakespeareana*, vol. II, No. 2—3, April—Juli 1903), worin das Protokoll einer langen Debatte zwischen dem Präsidenten der Gesellschaft Dr. Appleton Morgan und einem Dr. Platt wiedergegeben wird. Man kann die Höflichkeit nur bewundern, die Dr. Morgan den Einwänden und Thesen seines Gegners (S. 69 ff.) gegenüber bewahrt. In Deutschland war die Theorie Gegenstand von Vorträgen von F. Lindner (vergl. *Rostocker Anzeiger*, 25. Nov., 5. Dez. 1903) und Ernst Sieper (*Münch. Allg. Ztg.*, Beiblatt, 20. Febr. 1904). Unermüdlich in der populären

[1]) Vergl. Jahrbuch XXIV, S. 252 ff.

Bekämpfung des Unsinns ist Eduard Engel, der ihm in einer Reihe von Artikeln in verschiedenen Zeitschriften zu Leibe geht. Neues Material wird darin allerdings nicht zu Tage gefördert.

Shakespeare und Calderon.

Hubert Reade contributes an article to the *Westminster Review* for July 1903, entitled «How did Calderon know Shakespeare's works?», and apparently the same writer, signing himself «Z», brings the same point forward in *Notes and Queries*, 9th Series XI, 44. The assumption that several plays of Calderon are based on Shakespeare's work is combated by E. Yardley (*Notes and Queries* XI, 150), who very soundly maintains that the resemblances between Shakespeare and Calderon point not to imitation, but to the recourse of both dramatists to the same or similiar sources. (F. W. M.)

VIII. Nachleben Shakespeares.

Anspielungen auf Shakespeare aus dem 17. Jahrhundert.

H. A. Evans teilt im *Athenæum* (3946, 13. Juni 03) eine Anspielung auf «Shackespeers merry wifes of Windsor» mit, die sich in einem seltenen Büchlein von Philip Kynder findet: «The Surfeit. To A. B. C. London, printed for Edw. Dod at the Gun in Ivy Lane 1656» (neugedruckt von Bliss, Reliquiae Hearnianae, Appendix). Eine größere Reihe von Anspielungen, in denen zum Teil Shakespeares Name, zum Teil bestimmte Figuren (Hamlet, aus dem Sturm) erwähnt werden, veröffentlicht G. Thorn-Drury in *Notes and Queries* 10th S. I 44.

Die Verbreitung Shakespeares.

Über «Shakespeare und das deutsche Drama im 17. und 18. Jahrhundert» handelten zwei Vorträge, mit denen Berthold Litzmann (Bonn) einen Vortragszyklus in Mannheim einleitete und über die der dortige *General-Anzeiger* berichtet (21. und 28. Jan. 04).

Die *National-Ztg.* 430 (6. Aug. 03) druckt den Theaterzettel einer Hamletvorstellung auf dem Puppentheater ab, die in Liebstadt, drei Stunden südlich von Pirna, stattfinden sollte, aber aus Mangel an Beteiligung abgesagt wurde. Er lautet folgendermaßen:

Der verstellte Wahnsinn
oder
Der entlarvte Heuchler.
Schauspiel in 5 Akten.

König von Dänemark.	Gustav, ein Student.
Die Königin.	Bernfiel, ein Offizier.
Prinz Hamlet, Neffe.	Hamlets Vater, als Geist.
Oldenholm, ein Kämmerer.	Kasperle, Hofnarr.
Osela, Lehrdes } seine Kinder.	

1. Akt: Artus wird König von Dänemark. 2. Akt: Prinz Hamlet stellt sich wahnsinnig. 3. Akt: Hamlet ersticht in seinem Wahnsinn den Kämmerer Oldenholm. 4. Akt: Die Vergiftung der Königin. Zum Schluß: Nachspiele.

«Shakespeare in Frankreich» behandelt Erich Meyer in der *Täglichen Rundschau* (Unterhaltgs.-Beilage 10. und 11. März 04) und legt dar, wie wesensfremd das französische Volk dem englischen Dichter geblieben ist, obwohl es Momente einer Annäherung gegeben hat. Immerhin ist Shakespeare nicht ohne Einfluß auf das französische Drama des 19. Jahrhunderts geblieben; die Romantiker von 1830 schrieben seinen Namen auf ihre Fahnen, bei Dumas dem älteren finden sich deutliche Spuren von ihm, und die neue Form des modernen Dramas, die Dumas der jüngere und Emile Augier fanden, wurzelt in den Anregungen, die Shakespeare gegeben hatte.

Auch in Japan macht Shakespeare Fortschritte. Am 8. Februar 1903 fand in der kleinen entlegenen Stadt Kagoshima durch die Kawakami-Truppe eine Othello-Première statt, die von 5 bis 11 Uhr dauerte, und der eine fünfstündige Posse vorhergegangen war und eine einstündige folgte. Eine Schilderung dieser Aufführung gibt August Gramatzky in der Zeitschrift *Ostasien* (VI. Jahrg. 1903, S. 75 f.). Das Kostüm des Dramas ist ganz japanisch.

Eine yiddische (juden-deutsche) Adaptation von «Lear» und von «Romeo» (unter dem Titel «Raphael und Schaindele») von Rackoff wurde nach einem Bericht in der *Berliner Zeitung* 285 (21. Juni 1903) in einem Theater der New-Yorker «Bowery» aufgeführt.

Schillers «Wallenstein» und «Macbeth».

R. Sprenger macht im *Archiv f. n. Spr. u. L.* CXI 405 f. darauf aufmerksam, daß «Wallensteins Tod» I 2, 40: ..... Sag nein, ich bitte dich ... eine Reminiszenz an Macbeth II 9, 825 sei.

G. Verdi und «König Lear».

Eine sehr interessante Veröffentlichung der *Neuen Deutschen Rundschau* (August 1903, S. 831 ff.) bringt eine große Anzahl von Briefen Verdis an Antonio Somma, dem Dichter der Tragödien «Parisina» und «Kassandra», der den «König Lear» für den Musiker zu einem Opernbuch umarbeiten sollte. Die Briefe sind einerseits unschätzbar für die Technik von Operntexten, andererseits im höchsten Grade charakteristisch für das Verhältnis des Othello- und Falstaff-Komponisten zu Shakespeare. Die Partitur des «König Lear» muß so gut wie fertig gewesen sein, hat aber offenbar den Ansprüchen des Meisters an sich selbst nicht genügt und ist deshalb vernichtet worden.

Schlegel-Tieck.

Die heftige Kontroverse der letzten Jahre scheint einstweilen zur Ruhe gekommen zu sein. Nur vereinzelt hat sie noch einen Nachhall in Zeitschriften und Zeitungen gehabt. In einer Besprechung der Vischer'schen Shakespeare-Vorträge streift W. Wetz in den *Engl. Studien* XXXII 300 f. die Frage nach dem Wert der Schlegel'schen Übersetzung. Die Anhänger des sogenannten Schlegel-Tieck befürchten, Änderungen würden nur zu größerer wörtlicher Treue auf Kosten der dichterischen Kraft führen. Nach Wetz' Meinung übertrifft aber Vischer die andern Übersetzer gerade dadurch,

daß er freier übersetzt, nicht so sehr am Buchstaben klebt und deshalb besseres Deutsch und treffenderen Ausdruck bieten kann .... Alle Hoffnungen, die man in der Richtung hegen konnte, seien durch die voreilige und unbedachte Stellungnahme der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft auf absehbare Zeit vereitelt worden. Mit der Stellung der D. Sh.-G. und speziell mit der Berichterstattung über die letzte Generalversammlung setzt sich Christian Eidam-Nürnberg im *Fränkischen Kurier* 559, 1. November 1903, auseinander und rechtfertigt seine eigne Haltung in den Verhandlungen des vorigen Jahres. Da er aber mit dem erreichten Resultat einverstanden zu sein scheint, erübrigt es, auf die Vorgänge, die schließlich zu diesem Resultat führten, hier noch einmal einzugehen. — Rudolf Genées kürzlich erschienene Schrift «A. W. Schlegel und Shakespeare» (Berlin, Verlag von G. Reimer) gab Alfred Klaar Veranlassung, mit warmen Worten für das «Meisterwerk deutscher Nachdichtung» einzutreten (*Sonntagsbeilagen* No. 7 und 8 zur *Vossischen Ztg.* vom 14. und 21. Febr. 1904).

Otto Gildemeisters Stellung zu Schlegel, dessen Autorität der Bremer Dichter anerkennt, berührt Heinrich Spies in der *Deutschen Monatsschrift* II. Jahrg., August 1903, S. 725, und teilt mit, daß dem deutschen Volke noch vier kostbare Perlen Gildemeister'scher Übersetzungskunst aus dem Nachlaß beschert werden sollen: «König Lear», «Romeo und Julie», «Othello» und «Macbeth».

Stratford und der Shakespeare-Kultus.

Shakespeares Heimatstadt hat in verschiedenen deutschen Zeitschriften und Zeitungen liebevolle Schilderungen erfahren, zum Teil in reichillustrierten Artikeln (Helene Vulpius in *Westermanns Monatsheften*, Mai 1903; Eugen Zabel *National-Ztg.* 704; Hermann Uhde-Bernays im *Tag* 485 und 487).

In ganz anderer Weise hat Stratford jenseits des Kanals im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gestanden. Beinahe könnte man sagen, auch England habe im Jahre 1903 einen Sturm um seines größten Dichters Gartenmauer erlebt. Denn wenn auch nicht gerade eine Mauer das streitige Objekt war, so handelte es sich doch darum, den Garten, der heute Shakespeares Geburtshaus umgibt, durch den Abbruch einiger kleiner Häuser, auf denen vielleicht noch des Dichters Auge geruht hat, zu erweitern. Unschuldige Ursache der ganzen Aufregung war der bekannte amerikanische Millionär Andrew Carnegie, den man von Stratford aus um die Mittel zur Gründung einer Volksbibliothek gebeten hatte, die er auch bereitwilligst gewährte. Außerdem kaufte er noch auf Anregung der Verwaltung des Shakespeare-Hauses einige Häuser an, die in der Nähe des letzteren lagen, und die niedergerissen werden sollten, um die Feuersgefahr für das Geburtshaus zu mindern. Im ganzen handelte es sich um fünf Häuschen, die fallen sollten. Davon sollte der Platz des einen, das dem Shakespeare-Hause am fernsten stand, für die neue Bibliothek verwendet werden; die vier andern, die zwischen diesem und dem Shakespeare-Hause lagen, sollten zur Vergrößerung des Gartens dienen. Gegen diese radikalen Absichten erhob sich alsbald Widerspruch, der ziemlich erregt wurde, als sich herausstellte, daß drei Häuser noch aus Shakespeare'scher Zeit stammten, und daß sich sogar Beziehungen — wenn auch nur sehr lose — zur Familie des Dichters nachweisen ließen. Diese

Entdeckungen, an denen namentlich der Stratforder Korrespondent der *Birmingham Daily Post* (9. und 11. Mai 1903) beteiligt war, sowie der Druck der öffentlichen Meinung, die von der bekannten Schriftstellerin Marie Corelli durch Wort und Schrift bearbeitet wurde, bewirkten, daß der schon begonnene Abbruch auf die beiden mittleren Häuser, die einer wesentlich späteren Zeit angehörten, beschränkt blieb. Das für die Bibliothek bestimmte Haus wird umgebaut; die beiden dem Geburtshaus am nächsten gelegenen Häuser bleiben unverändert und sollen für Bureauzwecke und dergl. von der Shakespeare-Haus-Verwaltung verwertet werden. Auch sollen darin Räume geschaffen werden, in denen die reichen Sammlungen des Shakespeare-Hauses der Benutzung und dem Studium zugänglich gemacht werden können. — Die wichtigsten Äußerungen der Presse sind in zwei Broschüren abgedruckt, welche die Ansichten der beiden feindlichen Parteien wiederspiegeln: in Marie Corellis «The Plain Truth of the Stratford-on-Avon Controversy» und in Sidney Lees «The Alleged Vandalism at Stratford-on-Avon».

Eine Folge dieser Bewegung war, daß sich das öffentliche Interesse auch den übrigen Stratforder Shakespeare-Reliquien zuwandte, deren Wert von J. Cuming Walters in Frage gestellt wurde (*The Times* vom 8., 18. und 26. Sept. 03). Das Ergebnis der Diskussion faßte Walters in folgenden Sätzen zusammen:

a) «Not one piece of furniture in the Henley-street house is known to have been there in Shakespeare's time.»
b) «Shakespeare's desk» from the Grammar School is only classed as his «by old tradition,» and «is almost certainly of later date.»
c) «There is no evidence that the 'Shakespeare Flagon', the 'Shakespeare Chairs', or the 'Anne Hathaway Trinket Case' ever belonged to the poet or his wife.»
d) «Only the Droeshout engraving and the bust in Trinity Church have unassailable histories.»
e) «Anne Hathaway's Cottage has nothing but tradition to support it; and we do not know that Shakespeare was ever in the place. . . . The furniture was not in the cottage in Shakespeare's time, and no Anne Hathaway of Shottery is traced.»
f) «The shovel-board in New Place has no proved connection with Shakespeare.»
g) «'Shakespeare's Font' at the church may not have been the one at which he was christened.»

Sidney Lee stellte eine eingehende Prüfung der Angelegenheit in Aussicht (*The Times* 23. Sept. 03).

Neuerdings ist in London eine Bewegung entstanden, Shakespeare ein würdiges Denkmal zu setzen. Ein Mr. Richard Badger hat zu diesem Zwecke eine beträchtliche Summe gestiftet. In welcher Art der Plan ausgeführt werden soll, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Für ein Standbild ist das englische Klima wenig günstig. Viele Stimmen sind für eine Shakespeare-Bibliothek, andere für eine «School of Dramatic Art». Sidney Lee befürwortet die Einrichtung eines Shakespeare-Theaters, etwa in der Art der Comédie Française, das zugleich eine Schule des nationalen Dramas bilden würde (*Daily News*, 23. Febr. 1904).

IX. Shakespeare und die moderne Bühne.

The signs of a healthier taste in the stage-production of Shakespeare's plays are developing in England, according to the April (1903) number of the *Gentleman's Magazine* (Vol. 294, pp. 323—345). Mr. *Percy Fitzgerald* contributes a suggestive article, entitled «Shakespearean Representations, their Laws and Limits». He lays stress at the outset upon the thought that «a Shakespeare play unadorned is adorned the most» and claims that the over-elaborate decoration of Shakespeare's plays on the modern stage destroys the spectator's power of imagination and brings him down to «earthiness». He deals in turn with the representation on the stage of supernatural beings — ghosts, witches, fairies etc. — with scenic decoration and costume, with Shakespearean battle-scenes and single combats, and with the play within the play. On all these points Mr. Fitzgerald, whose knowledge of the modern stage is very great, reveals himself as a radical reformer. «In our model Shakespearean revival,» he says, «the monstrous structures of built-up scenery should be unknown, and cloths the only scenery used». The aim of the theatrical director should be before all things to secure something which would «harmonise with the spirituality of the Shakespeare pieces».

(F. W. M.)

Eveline C. Godley contributes an article to the *National Review* (December 1903) entitled «a Plea for the Protection of Shakespeare». The writer deals with the corruptions introduced into modern stage-performances of Shakespeare's plays, and advocates the foundation in England of a state institution, similar to the French Conservatoir, to ensure a befitting and reverent representation of Shakespearean drama on the modern stage.

(F. W. M.)

Shakespeares «Bezähmte Widerspenstige» und ihre deutschen Bearbeitungen

behandelt Adolf Winds im zweiten Juniheft (1903) von *Bühne und Welt* (V 755). Er rühmt die historischen Verdienste der Deinhardstein'schen Bearbeitung (1857) — literarische hat sie nicht —, durch die das Stück der deutschen Bühne zu Zeiten erhalten blieb, in denen die Kritik es nicht hoch einschätzte, charakterisiert kurz die Einrichtungen von Oechelhäuser (1871), Rob. Kohlrausch (1891) und Eugen Kilian (1897) und verweilt ausführlicher bei der neuesten Bearbeitung von Karl Zeiß, dem Dramaturgen des Dresdener Hoftheaters, der das Kesselflicker-Nachspiel aus der alten vorshakespearischen «Zähmung» zur Ergänzung des Vorspiels heranzog.

David Garrick,

dem großen Shakespeare-Mimen, widmet Friedrich Haase eine lesenswerte Studie in der *Deutschen Revue*, Juli 1903, in der er versucht, mit Hilfe seiner eigenen künstlerischen Erfahrung aus den zeitgenössischen Urteilen ein lebendiges Bild Garricks zu gewinnen.

Theaterschau.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

Die erste Aufführung von Maß für Maß auf der deutschen Bühne knüpft sich an den Namen von Friedrich Ludwig Schröder. Schon mehrfach wurde auf die auffallende Erscheinung in der Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen hingewiesen, daß zu einer Zeit, wo die ersten schüchternen Versuche geschahen, die Dramen des Briten für das deutsche Theater zu gewinnen, die Augen der Bühnenleiter sich gerade auf solche Stücke richteten, die vermöge ihres spröden Stoffes auch heute, wo dem Genius des Dichters der reichste Tribut auf dem deutschen Theater gezollt wird, nur relativ seltene Gäste auf unserer Bühne sind. So geschah es in Mannheim unter Dalberg, wo 1789 ein rühmlicher Versuch mit Timon von Athen in einer Bearbeitung des kurfürstlichen Intendanten unternommen wurde, so schon zwölf Jahre vorher in Hamburg, wo Maß für Maß am 15. Dezember 1777 unter Schröders Leitung zum erstenmal in Szene ging.

Der Reigen der Schröderschen Shakespeare-Vorstellungen, der ersten epochemachenden und systematischen Versuche, die Riesenwelt des Briten auf dem deutschen Theater einzubürgern, war am 20. September 1776 mit jener ersten denkwürdigen Aufführung des Hamlet in Schröders Bearbeitung eröffnet worden. Im Oktober desselben Jahres war Othello gefolgt; das Jahr 1777 brachte den Kaufmann von Venedig und als viertes Stück lange vor Lear, Richard II., Heinrich IV. und Macbeth, die erst in den folgenden Jahren erschienen, den gewagten Versuch einer Aufführung von Maß für Maß. Schon Litzmann hat in seiner Schröder-Biographie die Frage aufgeworfen, was den großen Künstler wohl veranlaßt haben mag, unter den Dramen des Dichters gerade dieses herauszugreifen und es in erste Linie zu stellen unter den kühnen revolutionären Anläufen, die jeder neue Shakespeare-Versuch für den Geschmack des damaligen Publikums bedeutete; die Wahl war «doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Ängstlichkeit, irgend etwas auf die Bühne zu bringen, was sittlichen Anstoß erregen könnte». Man wird nicht fehlgehen, wenn man mit Litzmann den Grund dieser Wahl zum großen Teile wenigstens in dem Reize sieht, den die Rolle des Herzogs auf die schauspielerische Individualität des großen Künstlers ausübte. Neben ihm in der Hauptrolle wirkte seine Gattin als Mariane, seine Stiefschwester Dorothea Ackermann als Isabella.

Trotz dem, was für die Aufführung geschehen war, scheint der Eindruck des Stückes auf das Hamburger Publikum nicht eben bedeutend gewesen zu sein.

Aber Schröder ließ sich nicht entmutigen. Gleichwie er nach dem Mißerfolg von Heinrich IV. dem Publikum in unverblümter Weise erklärte, er werde das «Meisterstück» am folgenden Tage wiederholen lassen, damit es «besser werde verstanden werden», so brachte er auch Maß für Maß schon am nächsten Abend zur Wiederholung und konnte zwei Tage darauf, nach der dritten Vorstellung, der er allerdings durch Hinzufügung eines Ballettes (Don Juan!) mehr Würze für das große Publikum gegeben hatte, für Gotter notieren: «Habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut.» Er brachte das Stück auch im folgenden Jahre wieder, setzte es 1786 von neuem auf das Repertoire und konnte es bis zum Jahre 1791 im ganzen zwölfmal spielen lassen. Mittlerweile hatte es 1789 auch seinen Weg auf die Berliner Bühne gefunden.

Schröders Bearbeitung von Maß für Maß, die schon von Genée und Litzmann erschöpfend gewürdigt wurde, zählt zu den besten Shakespeare-Bearbeitungen des Künstlers und unterscheidet sich vor allem durch ihre Pietät sehr vorteilhaft von seinen übrigen Versuchen auf diesem Gebiete. Während Schröder sonst vielfach sehr willkürlich mit dem Eigentum des Dichters schaltete und selbst kein Bedenken trug, in Hamlet, Othello und Lear den tragischen Ausgang seinem Publikum zu Liebe in einen versöhnlichen umzuwandeln, bekundete er bei Maß für Maß, wo doch der heikle Stoff zu selbständiger Umdichtung viel mehr herauszufordern schien, als bei anderen Dramen, einen weit konservativeren Sinn, als bei den übrigen von ihm bearbeiteten Stücken. Im Gegensatze zu diesen und zu Dalbergs Bearbeitung des Timon, die mit der Fabel sowohl wie mit den Charakteren äußerst radikal verfuhr und sich in weitgehenden Konzessionen dem Geschmack des Publikums bequemte, behielt Schröder in Maß für Maß die Handlung des Originals ohne jede wesentliche Änderung bei und suchte das Stück unter möglichster Beschränkung eigener Zutaten nur durch gewisse Kürzungen, Umstellungen und szenische Zusammenlegungen den veränderten Bedingungen seiner Bühne anzupassen. Die Eingangsszene des Stückes, die scheinbare Abreise des Herzogs und Angelos Einsetzung in die Regentschaft, wurde gestrichen, ihr Inhalt ersetzt durch das Gespräch des schon bei seinem ersten Auftreten als Franziskaner verkleideten Herzogs mit dem Mönch. Die komischen Figuren und der burleske Teil der Handlung, der unentbehrliche Hintergrund für die Vorgänge des Stückes, wurde durch Beseitigung der Frau Überley, des Junkers Schaum, durch viele Kürzungen, die namentlich den in einen Schenkwirt Fiumo umgewandelten Pompejus betrafen, schon zu Schröders Zeit mehr als wünschenswert beschnitten und zusammengestrichen. Aber trotz ihrer Mängel und trotz der kleinbürgerlichen Trivialisierung, die der hohe Geistesflug der Shakespeareschen Sprache wie in allen Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage erfahren mußte, war Schröders Einrichtung von Maß für Maß eine für ihre Zeit sehr anerkennenswerte Leistung, die manche gute Züge enthielt und in vielem den späteren Versuchen, das Stück für das Theater zu gewinnen, überlegen war.

Wenn Schröders Bearbeitung keine weitere Verbreitung auf den Bühnen fand, so lag der Grund vielleicht darin, daß ihr «stofflich wenigstens» eine Art von Rivalin erwuchs in dem Schauspiel des Wiener Schriftstellers Brömel «Gerechtigkeit und Rache» (1783), das in den achtziger Jahren mit großem Beifall über alle namhaften Theater ging, als eine Bearbeitung von Maß für Maß allerdings nur insofern gelten konnte, als es den Kernpunkt der Handlung der Shakespeare'schen Dichtung entnahm.

Den kühnen Anläufen, womit man im 18. Jahrhundert Maß für Maß für die deutsche Bühne zu erobern bestrebt gewesen war, entsprach sehr wenig die weitere Bühnengeschichte des Werkes. In den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts scheint das Stück in dem Repertoire der deutschen Theater keine Rolle gespielt zu haben. Von den bedeutenden Bühnenleitern dieses Jahrhunderts, deren Direktionsführung gleichzeitig literarischen Charakter zeigt: Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient, Laube und Dingelstedt, hat kein einziger den Versuch gemacht, das Stück zu geben. Eine Bearbeitung von Richard Weiland, die zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters in der «Deutschen Schaubühne» von 1864 gedruckt wurde, war trotz der ziemlich treuen Anlehnung an den Wortlaut des Originals ein sehr schwächlicher Versuch, das Stück auf die Bühne zu stellen. Die Bearbeitung in usum Delphini ging soweit, Julia in die rechtmäßige Gattin Claudios zu verwandeln; weil sie sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählt haben, soll Claudio dem Todesspruche des neuen Statthalters zum Opfer fallen. Dies und die völlige Beseitigung des ganzen burlesken Gegenspiels, der Gestalten des Elbogen, Pompejus etc. charakterisiert zur Genüge diese Bearbeitung. Auf die Bühne scheint sie nicht gelangt zu sein.

Erst der freien Bearbeitung von Gisbert von Vincke, die 1871 in Weimar zum erstenmal zur Aufführung kam, blieb es vorbehalten, dem Stück den Weg über eine Reihe namhafter deutscher Bühnen zu ebnen. Vincke hatte sich seiner Aufgabe mit bekanntem Geschick und dem ihm eigenen sicheren Blick für das Theatralische entledigt. In fünf geschickt angeordneten Akten, deren jeder einen einheitlichen Schauplatz erhielt, spielte sich das Stück äußerlich glatt und wirkungsvoll vor den Augen des Zuschauers ab. Wer aber wirklichen Shakespeare zu sehen hoffte, konnte nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung kommen. Mit den Motiven des Stückes glaubte der Bearbeiter willkürlich schalten zu können und machte den Forderungen des wohlgesitteten heutigen Theaters unglaubliche Zugeständnisse. Man mußte Zeuge sein, wie Claudio hier sogar wegen Lösung einer Verlobung zum Tode verurteilt wird! Auch sonst wurde vieles neue hinzugedichtet, die burlesken Teile des Stückes schwächlich modernisiert oder ausgemerzt. Die Bearbeitung war ein unglückliches Zwitterding, das den Freunden und Kennern des Dichters keinen ungetrübten ästhetischen Genuß zu bereiten vermochte.

Eine treuere Wiedergabe des Originals versuchte neuerdings eine Bearbeitung von Josef Altmann, die 1902 am Wiener Burgtheater und dann am Stadttheater in Leipzig gegeben wurde. Sie war im Gegensatz zu Vincke von dem löblichen Bestreben geleitet, sich im großen aller willkürlichen Eingriffe und Änderungen zu enthalten, verfiel aber bei den Einzelheiten ebenfalls in den Fehler, einer verkehrten Prüderie allzu häufig Rechnung zu tragen. Die burlesken Teile wurden unnötig verkürzt und abgeschwächt, charakteristische Derbheiten ausgemerzt, wichtige Szenen wie I, 5 und IV, 1 kurzweg beseitigt, einige wenig geschmackvolle Zusätze zur effektvolleren Zuspitzung der Aktschlüsse hinzugedichtet.

Im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen setzte sich die Vorstellung, in der das Stück am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. Oktober 1903 in Szene ging, die Aufgabe, zum erstenmal das Original, ohne jede wesentliche Änderung an Inhalt und Form in seine Rechte zu setzen.

Das einzige, was in dem Stück für das Empfinden des heutigen Hörers verletzend wirkt, die gewagte Unterschiebung Marianens in der Liebesnacht, kann selbstverständlich nicht umgangen oder verändert werden, wenn es sich um eine

Aufführung des Shakespeareschen Stückes handeln soll. Wegen des Heiklen, das diesem Motive anhaftet, das aber im Bühnenlichte bei zweckmäßiger Szenierung und diskreter Darstellung eher gemildert als verstärkt wird, auf die Aufführung des Werkes verzichten, hieße der Bühne eine Fülle tiefer und großartiger dramatischer Wirkungen vorenthalten. Die dichterischen Schönheiten des Stückes sind so außerordentlich, die dramatische Kraft einiger Szenen so bedeutend, die Farbenpracht der in den seltsamsten Gegensätzen sich bewegenden Dichtung mit ihrer Fülle eigenartiger Charakterköpfe so reizvoll und glänzend, daß das Peinliche des Unterschiebungsmotives dagegen in Schatten tritt und bei der Bühnendarstellung kaum als störend empfunden wird.[1]) Alles andere aber, was der Aufführbarkeit des Stückes in seiner Originalgestalt hindernd im Wege zu stehen schien, ist mehr oder minder hinfällig; vor allem die Bedenken, die gegen die tiefsinnige Ethik des wundervoll aufgebauten letzten Aktes, über die Gervinus goldene Worte geschrieben hat, dann und wann wohl auftreten.

Nicht die mindeste Veranlassung aber liegt dazu vor, die burlesken Teile des Werkes, die das sinnvolle, mit köstlicher Ironie durchtränkte Gegenspiel bilden zu den ernsten Vorgängen: die unsaubere Bordell-Atmosphäre, den unentbehrlichen Hintergrund für die Voraussetzungen des Stückes und das Verfahren Angelos, für die heutige Bühne schamvoll zu säubern oder zu beseitigen. Wenige kleine Striche genügen, einiges allzu Grobe zu entfernen. Das charakteristische Bild aber, das durch das Treiben der vornehmen Jugend und den Minnehof der Frau Überley mit ihrer Sippschaft geboten wird, darf bei der Aufführung unter keinen Umständen verloren gehen. Ein Werk wie Maß für Maß kann nicht mit dem Maßstab zimperlicher Prüderie gemessen werden. Für ein gesundes Empfinden aber hat die ungeschminkte und kräftige Milieuschilderung des Stückes und die kecke Benennung der Dinge beim richtigen Namen nichts Verletzendes. Das Gröbste, was das Stück in dieser Beziehung bietet, ist weit gesünder, als hunderte von versteckten Frivolitäten und offenen Gemeinheiten, die das Publikum in französischen und deutschen Bühnenwerken tagtäglich mit unverhülltem Behagen in sich schlürft.

Nach diesem Gesichtspunkt konnten sich die wenigen Veränderungen, die an dem Stücke vorzunehmen waren, zumeist auf solche beschränken, die sich aus

---

[1]) Als eine der bewundernswertesten Schönheiten des Stückes wird sehr vielfach die Gestalt der Isabella von der Kritik hervorgehoben. Es ist sicher, daß diese Gestalt prachtvolle Züge zeigt und daß in ihren Reden eine Fülle der herrlichsten Poesie niedergelegt ist. Ebenso sicher ist es aber, daß die Charakterzeichnung Isabellas hinter der von Shakespeares besten Frauengestalten sehr wesentlich zurücksteht. Aus ihren Reden spricht vielfach mehr der Dichter, als die von ihm gezeichnete Gestalt. Ihre kalte, wissende und selbstbewußte Tugend hat etwas Abstraktes, das weder zu überzeugen noch zu erwärmen vermag, das stellenweise sogar, namentlich in der Kerkerszene (III, 1), die Teilnahme des Zuschauers für Isabella sehr erschwert. Es fehlen in der Charakterzeichnung die kleinen realen Züge, durch die es Shakespeare sonst so meisterlich versteht, auch seine idealsten Frauengestalten mit dem wirklichen Leben zu verknüpfen. Die Darstellerin der Isabella auf der Bühne muß alles tun, um das Kalte und Abstrakte, was der Gestalt anhaftet, zu mildern und zu beleben und durch ihr stummes Spiel in der Kerkerszene ihren tiefen Schmerz um das Geschick des dem Tode geweihten Bruders zum Ausdruck zu bringen.

technischen Gründen, aus der Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Illusionsbühne ergaben. So wurde zur größeren Vereinfachung des Schauptatzes die vierte Szene des ersten Aktes, die Unterredung des Herzogs mit dem Pater Thomas, unmittelbar hinter die einleitende Szene im Palaste gelegt, wo sie sich passend und sinngemäß anschließen konnte. Dadurch gliederte sich der erste Akt in drei charakteristische und scharf kontrastierende szenische Bilder: den Abschied des Herzogs, der die Regentschaft einsetzt und seine Verkleidung vorbereitet (I, 1 und 4); die Straßenszenen, die Gelegenheit gaben, das eigentümliche Milieu des Stückes zur Anschauung zu bringen und in Claudios Verhaftung die ersten Folgen des neuen Regimentes zu zeigen (I, 2 und 3); endlich die Szene im Nonnenkloster, die Isabella einführt und zu den Vorgängen des zweiten Aktes überleitet (I, 5). Um für die Straßenszene die richtige Stimmung zu gewinnen, empfahl es sich, sie auf den Abend zu legen und als Schauplatz eine enge, winklige Gasse vor einer zweifelhaften Vorstadtschenke zu wählen. An den Tischen vor den erleuchteten Fenstern der Schenke entwickelt sich ein Bild des wüsten und ausgelassenen Treibens der jungen Edelleute, die mit Schenkmädchen und abenteuerlich gekleideten Dirnen hier schäkern und kosen, während aus dem Innern des Hauses eine geräuschvolle Tanzmusik ertönt. Übermütiges Gelächter und Gejohle unterbricht zu verschiedenen Malen die einleitenden Wortgefechte Lucios mit den beiden angeheiterten Edelleuten; dadurch wird es möglich, über den etwas dürftigen Reiz, den die einleitenden Wortwitze dieser Szene für den heutigen Hörer bieten, hinwegzutäuschen, durch die Gesamtstimmung, die das ganze Bild zu beherrschen hat. Auf diesem Schauplatz erscheinen sodann Frau Uberley und Pompejus; die jungen Edelleute ziehen sich mit den Mädchen während des Folgenden in das Innere der Schenke zurück; dann wird der gefangene Claudio vom Kerkermeister des Weges geführt; Lucio, der in die Schenke getreten war, kommt wieder heraus und stößt auf den gefangenen Freund; so kann sich zwangslos die dritte Szene des ersten Aktes anschließen.

Der zweite Akt spielte ohne Verwandlung in einem Zimmer von Angelos Haus und umfaßte nach der einleitenden Beratung des Statthalters mit Escalus und dem Richter das burleske Gerichtsverhör (II, 1) und die erste Begegnung Angelos mit Isabella (II, 2). Die zweite Unterredung des Statthalters mit Isabella (II, 4), die einen Tag später spielt und die Handlung zum Höhepunkt führt, blieb nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder, und später Vincke gegeben hat, dem dritten Akte vorbehalten. Dieser hatte außerdem noch die dritte Szene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Julia und dem verkleideten Herzog, und den ganzen dritten Akt des Originals zu umfassen. Dabei erwies es sich als ratsam, in der Reihefolge der Szenen eine Umstellung vorzunehmen, in der Art, daß die burlesken Szenen, die im Original die zweite Hälfte des dritten Aktes bilden, die Verhaftung des Pompejus, die Gespräche zwischen Lucio und dem Herzog etc. (III, 2), an erste Stelle rückten, während die Auftritte im Innern des Kerkers (III, 1) hierauf erst folgten. Diese letzteren Szenen, die dichterisch und dramatisch den Höhepunkt des Stückes bilden, müssen angesichts der Bedeutung, die dem Akteinschnitt auf der modernen Bühne zukommt, den dritten Aufzug unbedingt schließen; sie würden in ihrer Wirkung sehr verlieren, wenn die burlesken, mehr episodisch gehaltenen und exponierenden Szenen (III, 2) hierauf folgten, anstatt ihnen voranzugehen. Einige Schwierigkeit bereitet für diese burlesken Szenen die Wahl eines geeigneten Schauplatzes. Die Folio-Ausgabe läßt diese Auftritte ohne Ortswechsel

und, ohne eine neue Szene zu beginnen, auf dem Schauplatz der vorangehenden Auftritte (III, 1), also in dem Innern des Kerkers (a room in the prison) spielen. Spätere Ausgaben, beirrt offenbar durch die Unwahrscheinlichkeit von Lucios Erscheinen in den Gefängnisräumen, ließen mit Elbogens Auftreten eine neue Szene beginnen und schrieben als Schauplatz für die folgenden Szenen vor: the street before the prison. Aber auch diese «Straße», die in den szenischen Angaben unserer deutschen Ausgaben herrschend geblieben ist, bietet keinen geeigneten Hintergrund für die Vorgänge der folgenden Szenen; am wenigsten für die langen Gespräche Lucios mit dem Herzog, die auf einer offenen Straße alle Wahrscheinlichkeit und alle Intimität verlieren würden. Auf dem altenglischen Theater wurden solche Bedenken nicht fühlbar, da die dekorationslose Vorder-Bühne, wie so häufig bei Shakespeare, keinen bestimmten, sondern einen neutralen Schauplatz darstellte, wo der Zuschauer keinen störenden Widerspruch empfand zwischen den Vorgängen der Szene und ihrem Hintergrund und wo der Dichter seine Personen nach Belieben zusammenführen konnte, ohne Gefahr zu laufen, die Illusion des Hörers zu stören. Anders die moderne Bühne, die sich in der Lage sieht, den neutralen Schauplatz Shakespeares durch einen bestimmten dekorativen Hintergrund zu ersetzen, ohne dabei an die unmaßgeblichen Angaben unserer Shakespeare-Ausgaben gebunden zu sein. Als Schauplatz für die vorliegenden Szenen empfahl sich das Innere des Gefängnishofes, der den Vorteil bot, den Vorgängen Wahrscheinlichkeit und zugleich eine gewisse Intimität und Stimmung zu geben. Dieser Schauplatz konnte auch der dritten Szene des zweiten Aktes, die den betreffenden Auftritten voranzustellen war, als passender Hintergrund dienen.

Dieser Gefängnishof ist nach hinten durch die Umfassungsmauer abzugrenzen; an das Eingangstor, das nach der Straße führt, schließt sich rechts die Wohnung des Schließers. Auf der linken Seite ist der Eingang in das Innere des Kerkers. Der Vordergrund wird von Bäumen begrenzt; in der Mitte steht ein alter Brunnen, davor eine steinerne Bank. Als sich die Szene nach dem großen Monologe Isabellas (II, 4) in diesen Schauplatz verwandelt hat, wird hinter dem geschlossenen Tore zunächst mehrmaliges Klopfen vernehmbar; der Schließer tritt aus seiner Wohnung und öffnet; es erscheint der als Mönch verkleidete Herzog; es folgt II, 3. Julia tritt während des Folgenden, geleitet von einem Gefängnisdiener, der sie an den «schicklicheren Ort» überzuführen im Begriffe steht, aus dem Innern des Kerkers. Als sie am Schluß der Szene mit dem Gefängnisdiener durch das Eingangstor abgeht, kommen gleichzeitig von der Straße Elbogen und Pompejus mit Gefolge. Der Herzog, der in den Kerker abgehen wollte, ist an dem Eingang beobachtend stehen geblieben und wird dadurch zum Zeugen der folgenden Szene. So können sich zwanglos die burlesken Szenen III, 2 anschließen. Das Eingangstor, in dessen Nähe der Schließer sich zu schaffen macht, bleibt während des Folgenden offen. Lucio, der auf der Straße außen vorübergeht, bleibt außerhalb des Tores stehen und beobachtet die Vorgänge im Innern des Hofes; als Pompejus ihn wahrnimmt und anruft, tritt er ein. Der Kerkermeister schließt während des Folgenden das Tor und geht in seine Wohnung. Das Gespräch zwischen Lucio und dem Herzog, der sich dabei auf der Brunnenbank niederläßt, gewinnt auf diesem Schauplatz Natürlichkeit und behagliche Stimmung. Auch die folgenden Auftritte lassen sich leicht und zwanglos anreihen. Als zum Schluß dieser Szenenreihe Escalus und der Herzog nach verschiedenen Richtungen auseinander gegangen sind, verwandelt sich der Schauplatz in einen Vorraum im Innern des Kerkers; es folgen die hier

spielenden Auftritte III, 1; nach dem Abgang Isabellas reiht sich als Aktschluß der Reim-Monolog des Herzogs an, der sich ohne Schwierigkeiten an diese Stelle verlegen läßt.

Diese Anordnung der Szenen könnte nur insofern ein gewisses chronologisches Bedenken erregen, als die Szene, wo Julia aus dem Kerker weggebracht wird, durch ihre Verlegung in den dritten Akt, hinter Angelos zweite Unterredung mit Isabella, einen Tag später spielt, als die Szene, wo der Befehl des Statthalters zu ihrer Entfernung aus dem Gefängnis gegeben wird. Doch dürfte diese Verzögerung der Ausführung des statthalterlichen Befehles, für die ja überdies besondere Gründe denkbar sind, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommen, um so mehr, als auch die Chronologie des Originales an einiger Unklarheit und einigen Widersprüchen leidet.

Für die einleitende Szene des vierten Aktes wurde nicht Marianens Zimmer, wie die deutschen Ausgaben im Anschluß an Delius vorzuschreiben pflegen, sondern im Einklang mit der Bühnenanweisung der Dyceschen Ausgabe (before Marianas house) ein freier Platz vor ihrem Hause mit Vorgärtchen als Schauplatz gewählt. Schon Richard Koppel hat mit Recht darauf hingewiesen[1]), daß sich die Vorgänge dieser Szene vor Marianens Haus weit glaubhafter und wahrscheinlicher gestalten, als in deren Zimmer, wo Isabella als Unbekannte nicht ohne weiteres eintreten und, «ehe sie noch mit ihm gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann.» Auch gewinnt die Szene durch einen lieblichen landschaftlichen Hintergrund einen gewissen idyllischen Stimmungsreiz, der sie wohltätig abhebt von den beiden sie einschließenden Kerkersszenen. Vor allem aber ist es für die künstlerische Wirkung sehr vorteilhaft, wenn die heikle Verabredung des Herzogs mit den beiden Mädchen durch den Übergang der Abendstimmung in die Nacht, der sich im Laufe der Szene zu vollziehen hat, in ein liebevoll verschleierndes Halbdunkel gehüllt wird.

Der Knabe, der das diese Szene einleitende stimmungsvolle Lied zu singen hat, wurde nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder gegeben, in ein Mädchen, die Freundin Marianens, umgewandelt. Der «Knabe», der für eine geeignete Besetzung und gute musikalische Wiedergabe der Rolle auf der heutigen Bühne Schwierigkeiten bereitet, erklärt sich, wie so häufig bei Shakespeare, aus der historischen Eigentümlichkeit des altenglischen Theaters, das keine Frauen als Darstellerinnen kannte und sich in solchen Fällen lieber des unverkleideten als des in ein Mädchen umgewandelten Knaben bediente. Die moderne Bühne hat hier das Recht, ihren veränderten Verhältnissen und Bedingungen Rechnung zu tragen.

Die zweite Hälfte des vierten Aktes spielte ohne Verwandlung im Innern des Kerkers und umfaßte die zweite und dritte Szene dieses Aktes im Original, das abgesehen von einigen Kürzungen in Wortwitzen, deren Sinn für den deutschen Hörer verloren geht, unverändert blieb. Nur das Erscheinen Lucios am Schluß der dritten Szene, das an dieser Stelle die Stimmung gefährdet, wurde gestrichen; einige gute Einzelheiten daraus hatten in der Lucio-Szene des dritten Aktes Verwendung gefunden. Die köstlichen Gestalten des Scharfrichters Grauslich und des berauschten Bernardin gaben diesen Kerkerszenen das besondere Gepräge und das charakteristische, in grauslichem Humore schillernde Kolorit, das ihnen im Original eigen ist.

---

[1]) Szenen-Einteilungen und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Jahrbuch IX, S. 287.

Auch der meisterhaft aufgebaute fünfte Akt, dem die vierte und sechste Szene des vierten Aktes wie in den bisherigen Bühneneinrichtungen des Stückes als Einleitung dienten, konnte, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, unverändert bleiben.

Dem Texte des Stückes wurde die Übersetzung Baudissins, zum Teil in der revidierten Fassung von Alexander Schmidt, zum Teil in der neuen Revision von Hermann Conrad zugrunde gelegt.[1]) Die Conradsche Fassung, die von ihrem Autor in zuvorkommender Weise dem Karlsruher Hoftheater zur Benutzung überlassen wurde, hatte dabei zum erstenmal Gelegenheit, sich auf der Bühne zu bewähren und leistete durch zahlreiche glückliche Neuerungen, die namentlich der Deutlichkeit und leichten Sprechbarkeit des Textes zugute kamen, vortreffliche Dienste.

Karlsruhe. Dr. Eugen Kilian.

Die beiden englischen Historienzyklen Shakespeares auf der Münchener Hofbühne 1903.

Der gewöhnliche Spielplan Shakespeare'scher Werke wurde 1903 nur durch die Aufführung der beiden Zyklen der Königsdramen («Richard II.» — «Heinrich V.» und «Heinrich VI.» 2 Teile — «Richard III.») auf der Shakespearebühne im Hoftheater unterbrochen. Das war ein Unternehmen, das in seiner mächtigen Aufgabe freilich über und über genügte, um sämtliche unsrer Hofbühne zustehenden Kräfte bis zum letzten Vermögen anzuspannen. Wie muß so oft das Bessere und immer Bessere an die Stelle von erstlich guten Ansätzen treten, wie müssen Regie, Schauspieler, Komparsen und Maschinenmeister sich üben und ineinander wirken, bis es gelingt, diese gewaltigen Dichtungen in ihrer Zusammenfügung zu einer trilogischen und tetralogischen Komposition einigermaßen zu beherrschen! Wer das würdigt, kann sich nur verwundern, daß nach der unermeßlichen Mühe der Einstudierung die Dramen der Tetralogie im Ganzen nicht öfter als dreimal, die beiden Teile von «Heinrich VI» nicht öfter als je zweimal über die Szene gingen und «Richard III» gar nur einmal.

Leiter der Aufführungen war der Oberregisseur Jocza Savits, der die unablässig von ihm festgehaltene Bestimmung der Shakespearebühne für eine möglichst unentstellte Vorführung der Schöpfungen des Meisters nach den uns überlieferten Texten auch hier durchführte. Nachdem er schon bald nach Gründung der «neu eingerichteten Bühne» die Tetralogie von «Richard II.» — «Heinrich V.» unter der Intendanz von Perfalls so inszeniert hatte, wurde von ihm nun in gleicher Treue auch die Lancaster-York-Trilogie zur Aufführung gebracht, was als erstes Wagnis in Deutschland dasteht und nach herrschenden Theatermeinungen Verwegenheit ist. Der Erfolg doch zeigte jedem Einsichtigen, der vom Theater statt billiger äußerer Effekte die volle Herausgestaltung und Beleuchtung des dramatischen Innenlebens verlangt, den von der Regie eingeschlagenen Weg als den einzig richtigen und sogar in noch viel umfassenderer Weise, als man es vor-

---

[1]) Für meine soeben erschienene Ausgabe der Karlsruher Bühneneinrichtung von Maß für Maß (Leipzig, Reclams Universalbibliothek Nr. 4523) konnte die Conrad'sche Revision leider nicht benutzt werden, da die Verlagshandlung die Erlaubnis hierzu versagte.

weg anzunehmen berechtigt war. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst unsres Oberregisseurs, dem geschichtlichen Leben der Trilogie, die Shakespeare ungefähr im Alter von 30 Jahren vollendete, den vollen Ausdruck auf der Bühne mit allen losgelassenen und gegeneinander anstürmenden Elementen ungezähmter Selbstsucht und wilden Ehrgeizes verschafft zu haben. Es fehlte nichts an der furchtbaren Wahrheit dieses Gemäldes, von dem E. W. Sievers treffend sagt, daß es seherisch und typisch den unaufhaltsamen Gang aller Revolutionen und der in den Staatskörper einmal eingefressenen Willkür darstelle bis zu der Wendung, wo die Selbstsucht eines einzigen die Willkür und den Ehrgeiz aller anderen überflügelt. Sie triumphiert, bis dann auch sie trotz dem Aufgebot äußerster Gewalt und List, zu der von ihr mit Blut getränkten Erde niederstürzt, wie es Shakespeare an dem ebenso dämonisch geschmeidigen wie unbeugsamen, mißgeschaffenen und von allen gefälligen Freuden ausgestoßenen Richard darweist mit seinem «Ich bin ich allein».

Mit solchem Hinweis auf die der Dichtung eingesenkte ewige Idee fertigten wir schon die Einwürfe ab, die in der Münchener Presse ihre Stimmträger fanden: Was soll uns Hekuba, was uns Heutigen der Krieg der weißen und roten Rose? Diese roh stoffliche Auffassung, die beständig nach der Zeit und dem Lande der Handlung fragt und am liebsten der Kunst die Beschäftigung mit den noch garnicht lösbaren Problemen des Tages aufgeben möchte, wobei dann regelmäßig ohne Schöpfungsvermögen bloß die niedere Neugier mit allerhand mehr unerfreulichen als erfreulichen Bruchstücken von Haus und Straße unterhalten wird, will sich einem besseren Einsehen noch immer nicht beugen. Werden bloß ihrer Stoffe wegen die englischen Königsdramen angefochten, wie sollen den Zeitbedingungen nach «Macbeth» und «Hamlet», «Egmont» und «Maria Stuart» uns näher liegen? Soll denn ein Jahrhundert vor oder zurück, soll irgendwelche Zeitrücksicht dem Dichter, falls er uns nur überhaupt in menschliche Verhältnisse hineinversetzt, die den Namen einer Kultur verdienen, maßgebend sein? Und hat denn nicht, wenn man den besonderen stofflichen Reiz der Dramen, deren eigentlicher Held in der Reihe der Könige England selbst ist, gern zugibt, wie jegliches Stoffliche in der Kunst auch dieses Stoffliche seine Geltung allein durch die Form, in welcher der Dichter ihm Ausdruck leiht? Und wenn dichterischen Gebilden der unmittelbare Anteil von Gegenwart und Volk im Zeitenwandel schwindet, ging ihnen dann ohne Ersatz alles verloren? Jede Kunst, die irgend einmal und irgendwo mächtig das Menschengeschlecht berührt hat, verbleibt ihm ohne Ende und das, was an ihren unmittelbaren Eindrücken die Zeitläufte für spätere Geschlechter hinwegnehmen, hat sich ihnen in mächtige Fernbilder verwandelt und macht den unvergänglichen Kern desto ehrwürdiger. Für eine bequeme Kunst soll man das Drama, weil es den Sinnen entgegenkommt, wahrlich nicht halten; es ist, das Geheimste des Seelenlebens herauskehrend und das Edelste im Genießenden, seine ganze Innerlichkeit aufrufend, unnahbar steil für jeden, dem sein Gemüt für solchen Genuß nicht Flügel leiht. Nicht gleichgiltig, sondern tiefbedeutsam ist ihr dabei die ob alte oder neue Gewandung äußerer Bräuche und Sitten, doch nicht als Wesen, sondern damit durch die Vermittelung ihrer Wahrzeichen unser Geistesblick entkleidend dem wahren Wesen auf den Grund dringe, und gerade bei der Einkleidung in ferne und fremde Lebensformen erhalten wir nicht selten hellstes Licht für die noch dunklen Fragen unseres Heute, weil nicht sowohl das Gleiche als das unerschöpflich Ähnliche aller Menschenloose, wenn es in klaren Abbildern vor die Phantasie tritt, sie weckt, auch die Gegenwart zu verstehen.

Dingelstedts Bühnenbearbeitung der Lancaster-York-Trilogie tun wir keineswegs mit hochmütiger Geringschätzung ab und wohl mehr noch als in andern Werken ihres Urhebers tritt hier dessen dichterische Begabung hervor. Das seltene Geschick, mit dem er für seine Bühnen die für die altenglische Szene abgefaßten Dramen umsetzte und unter erheblicher Beschränkung der Verwandlungen, da er einmal änderte, das Wirksame in seiner Gestaltung herausarbeitete, ist unumwunden anzuerkennen. Aber tut es denn not, die ursprüngliche Form, wenn wir sie mühelos auf der Shakespearebühne zur Darstellung bringen können, anzutasten? Was an einem Dichter uns groß ist, das ist vor allem seine eigene Formgabe und so weitgehende Umgestaltungen, wie Dingelstedt sie vornimmt, wälzen empfindlich die dichterische Form in ihrer Ganzheit um. Die starke Bevorzugung Margarethas von Anjou durch ihn als Liebende und als Mutter verrückt deutlich das Gleichgewicht, das Shakespeare in «Heinrich VI.» trotz der wichtigen Rolle, die er jener Gestalt einräumte, im allseitigen Streite verschiedentlichster Gegenwirkungen der geschichtlichen Handluug gibt und dessen Schwerpunkt — wie in allen diesen Königsdramen — zuletzt beim Könige selbst liegt, diesem hier so schwächlichen Herrscher, der aber sowohl mit seiner Mißachtung der Staatswohlfahrt durch eine launische Heirat die furchtbare Willkür aller Großen entfesselt hat als auch, was nicht zu vergessen, nach des Protektors Tode, als der allein Gerechte über dem Gewühl von Selbstsucht und Verrat einen Strahl Himmelslichtes schauen läßt. Seine Bedeutung hat Dingelstedt kaum nachempfunden; denn er läßt den König in dem Augenblicke, wo er unwiderruflich Suffolk für seine ruchlose Mordtat verbannt, selbst von seinem «schwachen und schwankenden Gemüte» reden und zwar ersichtlich nur deshalb, um dem Hörer die Festigkeit des ihm sonst als schwach vorgeführten Heinrich als keinen Widerspruch erscheinen zu lassen und durch die besonderen Umstände zu motivieren. Wenn indes die über die Untat aufgebrachte Stimmung Heinrichs diese Entschiedenheit seines edlen Zornes nicht motiviert, so werden jene eingelegten Worte, die am wenigsten hier in den Mund des Königs passen, wo sein Gemüt nichts andres als die eine Empfindung gerechten Unwillens erfüllt, sie erst recht nicht begründen. Wo der König nur einen Gran von Unrecht auf seiner Seite bemerkt, da ist seine Tatkraft gelähmt, was in geradezu naiver Weise zum Vorschein kommt, als man ihm die Entsetzung des rechtmäßigen Königs Richard II. durch seinen Großvater vorrechnet. Der offenbaren Schändlichkeit, wo sie seinen Weg kreuzt, tritt er dagegen mit allem Mute entgegen, wie das noch sein festes Auftreten gegen seinen Mörder Richard in der letzten Stunde bewährt. Übel ist dann bei Dingelstedt die Motivierung der plötzlichen Umstimmung Warwicks durch Margaretha mit der Berufung auf Briefe, welche die Heirat Eduards von York mit der Lady Grey kundtun, ohne daß wir nur erfahren, von wem und an wen die Briefe geschrieben sind. Dieser Umschwung Warwicks muß für den Hörer begründet werden und man darf ihn unmöglich dem guten Glauben überlassen. Daß Shakespeare äußere Motive der Handlung mit seiner an die Fabelwelt der Renaissance sich anpassenden Kühnheit oft als bloße Voraussetzungen hinnehmen läßt, ist ja richtig und das Hauptergebnis der von Rümelin vorgebrachten Einwände, dem gegenüber wir nur die desto größere Strenge in allen innerlichen Motivierungen bei dem Meister des Dramas einzusehen haben. Wo es sich jedoch um einen geschichtlichen Wendepunkt und die Lösung eines Staatsvertrages mit Frankreich handelt, würde Shakespeare schwerlich mit einer so leichtfertigen Begründung zufrieden gewesen sein. Wie ungleich

lebhafter wirkt er mit dem Gemälde der zeremoniösen Hofhaltung Ludwigs XI. von Frankreich und der dabei sich für alle Teile einstellenden Überraschungen. Eben dieser Auftritt kam jetzt hier in München mittels der Shakespearebühne zu bester Wirkung. Längst zwar weiß da der Hörer von der Vermählung Eduards mit der Lady und, was hier, wie in einer Menge von Fällen, wo Shakespeare das schon Bekannte wiederholt, doch mächtig wirkt, sind die lebhaften Eindrücke solcher Berichte auf die Personen des Stückes, welche wir schon bei der ersten Kenntnis der Vorgänge selbst mitzuerleben begierig sind.

Nur mit geringsten Zusätzen, aber mit Zusammenschmelzung der Stücke bis auf ihre Hälften hat Wilhelm Buchholz eine Bearbeitung der beiden Teile von «Heinrich VI.» geliefert. Wenn sich die auch sonst von ihm als Bearbeiter bewiesene geschickte Hand darin nicht verleugnet, daß er noch aus gestrichenen Szenen das Eigene des Dichters verwertet, um die entstandenen Lücken zu ergänzen, so ist, was er hier uns gibt, doch in Wahrheit nur Gerippe ohne Fleisch und Blut. Man verliert an den einzelnen Gestalten und damit an der Handlung selbst jeden regeren Anteil, sobald man bloß die entscheidenden, theatralisch effektvollsten Szenen aneinanderreiht und nicht die York, Gloster, Wincester, Warwick, Sommerset, Suffolk, die Cliffords, alle die Nachfahren der Nibelungenrecken nach Vischers treffender Bezeichnung, neben der halb Brunhild und halb Kriemhild die unerweichbar grollende Margarethe steht, als dramatische Charaktere sich voll ausleben läßt. Das bloß theatralisch Wirksame ist Schaum, der ohne kräftiges Getränk den Magen leer läßt und, so unmittelbar die rechten Bühnenwirkungen fraglos vom Dramatischen einbegriffen werden, bar ist des echten dramatischen Lebens. Ja, obwohl man Unrecht hat, das epische Gepräge an den Historien Shakespeares zu stark zu betonen und die ihnen allenthalben einwohnenden echt dramatischen Konflikte zu übersehen, gibt es in diesen Stücken allerdings mehr in die Breite gehende Auftritte, die zur Zeichnung allgemeiner Stimmungen dienen und aus deren Ruhe dann desto mächtiger der zündende Funke der Handlung hervorspringt. So verhält es sich mit der Falkenjagd von St. Albans, in deren harmloser Vergnüglichkeit das jähe Verderben über den Protektor hereinbricht, und ich zweifle, ob Dingelstedt und Buchholz mit Recht diesen Auftritt beseitigten, obschon ja unmittelbar betrachtet sein dramatischer Gehalt gering scheint. Eben zuvor wurde Glosters ehrgeizige Gemahlin der Befragung finstrer Mächte über die Zukunft überführt. Man vergreift sich vollkommen, wenn man auf unseren Theatern diese Aufrufung höllischer Geister rationalistisch zu einem sinnlosen Schwindel stempelt, da vielmehr die niedere Geldgier Humes als kennzeichnende Begleitung u der Teufelsbeschwörung hinzutritt und Eleonore die Sünde der Zauberei beging, auf die «Gottes Schrift die Todesstrafe setzte». Es erfüllen sich ja zudem, was man nicht vergesse, die dabei in Bezug auf «Heinrich VI.», Suffolk, Sommerset verkündigten Prophezeiungen sämtlich und eben dieser Bedeutung wegen werden die Orakelsprüche gleich nach ihrer Erteilung zum zweitenmale verlesen. Diesem Höllenzauber wird nun der widerliche Betrug mit dem Heiligsten durch Simpcox zum Widerspiel. Er unterbricht die Falkenjagd, bei welcher der schon als Jäger glückliche Protektor nun seine Klugheit als Entlarver beweist. Durch seine nüchtern klare Untersuchung läßt uns Gloster zugleich die vorteilhaftesten Begriffe von seiner staatsmännischen Besonnenheit fassen im Unterschied zur Voreiligkeit Heinrichs, der vom bloßen Anschein eines Heiligen gefangen genommen wird. So lernen wir auch im leichten Spiele des Lebens die Nüchternheit Glosters, der Eleonorens

Ehrsucht vergeblich niederhalten wollte, kennen, als die Kunde von ihrer Festnahme ihn niederschmettert. Wenn der Auftritt fehlt und die Schläge auf Eleonore und Gloster kurz abgerissen sich folgen, so betäubt man uns mit einer Fülle großen Lärmes und entzieht uns etwas Intimes, was wir gern sehen: die erste Wirkung des vernichtenden Schlages auf den edlen Gloster.

Der Auftritt, in dem die Nevils York huldigen, wird von Buchholz getilgt von Dingelstedt sehr geschickt mit der Szene des Rosenpflückens (von ihm übernommen in Teil I seiner Bearbeitung aus dem Teil I von «Heinrich VI.» der Shakespeare-Ausgaben) verbunden. Er darf als ein wichtiges Motiv der Handlung unbedingt nicht fehlen. Wenn dann auch der Untergang Suffolks durch die Seeleute, der gewöhnlich auf dem Theater wegbleibt, hier beibehalten wurde, so geschah damit ebenfalls dem lebhafteren dramatischen Bedürfnisse Genüge. Shakespeares Art ist es nicht, Personen, die bedeutsam die Handlung bestimmen, aus dem Drama, wenn sie untergehen, einfach zu entfernen, anstatt ihren Tod unmittelbar durch die Vorgänge zu veranschaulichen. Wohl kaum ist ein Beispiel dawider aufzubringen, als etwa die seelenlose und überaus niedrig stehende Königin im «Cymbeline», von der wir über ihr Ende alles das erfahren, was uns zu wissen not tut. Wenn Constanze, Ophelia, Königin Katharina, Cordelia, Gloster (Lear), Lady Macbeth und Macbeth selbst auch nicht auf der Bühne sterben — was ja nicht einmal für Suffolk in strengem Sinne zutrifft —, so ist doch ihre Gemütsverfassung vor dem Sterben, was im Drama das einzig Wichtige, und zugleich der Eindruck ihres Todes auf andre stets unmittelbar vergegenwärtigt. Suffolk greift auf das Entschiedenste in die Handlung ein, nicht bloß durch die Einholung Margarethas, sondern auch als erster Urheber von des Protektors Ermordung. Der Hochmut, mit dem er dem an ihm geübten Volksgerichte und der langen ihm vorgehaltenen Sündenliste die Stirn bietet, ist für ihn charakteristisch genug und überdies ist dies Volksgericht, wie es unmittelbar den durch Cade verursachten wahnwitzigen Pöbelgerichten vorausgeht, in dieser Stellung von eigentümlicher Bedeutung, ein vereinzeltes merkwürdiges Beispiel von einer gerechteren Volksjustiz bei Shakespeare, der ja sonst die Willkürakte der Menge in übelstesLicht setzt.

Und so fährt man wohl am Besten, sich, so viel es angeht, an das überlieferte Szenengefüge zu halten. Nicht im Geringsten treiben wir dabei mit dem Dichter unlebendigen Mumiendienst oder haben an der Anwendung seiner Bühnenanlage, die wir in ihrer hiesigen Einrichtung gern als Reformbühne zu begrüßen pflegen, antiquarisches Vergnügen. Nichts haben wir hier wie dort im Auge als die lebendige Erhaltung alter und die erfrischende Belebung neuer Kunst. So weit ist der Konservatismus auch hier in München niemals gegangen, daß man nicht diese oder jene Striche ratsam gefunden hätte, wie in allen übrigen Werken Shakespeares, so bereits in der gleich im Beginne unsrer Shakespearebühne dargestellten englischen Königstetralogie, von welcher zumal «Heinrich V.» nicht unerheblichen Kürzungen unterworfen wurde. Zur Grundlage muß dem Theater aber unter allen Umständen zunächst der überlieferte Text und seine Szenenordnung dienen. Selbst wenn wir der Überlieferung Shakespeares keine unbedingte Sicherheit beimessen, haben wir zum ersten Anhalt gar nichts anderes als sie. Um aber in ihr die eigentümliche künstlerische Komposition zu übersehen, dazu muß man blind sein. Umgekehrt werden wir gewiß nicht blind sein gegen etwaige Unvollkommenheiten dieser Komposition, die sich bei eindringender gerechter Prüfung und zwar vereinzelt auch aus den Bedingungen der damaligen Bühnenanlage er-

geben könnten. Die erste Aufgabe der Kritik erfüllen aber zweifellos diejenigen, welche die Komposition umfangreicher dramatischer Werke, wie sie in ihrer Ganzheit vorliegen, mit hingebendem Ernste zu erfassen streben, und am Schlechtesten genügen der Kritik die, welche in oberflächlich rascher Besserwisserei zeigen wollen, daß auch Dichtergenien ihren Tron nicht wolkenhoch über gemeiner Menschen Art und über der ihrigen einnehmen, während sie doch gerade bei durchdachter und inniger Würdigung von Kunstschöpfungen ihre Nachbarschaft mit Genien weit besser bekunden würden. Wenn nicht die überlieferte Form der Dramen Shakespeares für uns die erste Geltung besitzt, was gewährt solche dann? Soll etwa der Rotstift der Regie wieder unumschränktes Szepter werden, dessen Regierung bis zu der von Meiningen hereinbrechenden Rettung an altklassischer wie neuer Kunst Todessünden verbrach? Ersprießliches wird er nur mit äußerster Bescheidung, nachdem auf alle Weise die dichterischen Absichten zur Erwägung kamen, verrichten und dann und wann ein Übermaß und Längen, die den eigensten Absichten der Dichter im Schatten stehen, entfernen. Wo der Regiestift durchaus nach Schnitterart mähen muß, da sind die Stücke bis zum letzten Halm der Darstellung unwert. Die dichterische Notwendigkeit der Shakespeareschen Szenenfolge ist selbstverständlich nicht so zu verstehen, als ob schlechterdings gar keine andre Anordnung möglich wäre, und die verschiedene Stellung, die der Hamlet-Monolog to be or not to be in der früheren und späteren Ausgabe erhielt, gibt uns gleich das Beispiel einer Umstellung. Wie wohl eine Kranzflechterin eine Blume aus dem anfangs im Gewinde ihr zuerteilten Platze wieder fortnimmt, weil deren Wirkung in andrer Reihe ihr mehr gefällt, so kann auch der Dichter einmal die Stelle einer Szene vertauschen; doch wie jene tut er es nur, um ihr den Platz zu geben, der besser für sie und in der Zusammenfügung des Ganzen am glücklichsten ist. Beide legen ihre Arbeit so, wie sie selbe darbieten, als vollendete und als eine in den Teilen und im Ganzen bestimmt n u r s o g e w o l l t e vor. Was der Willkür unterlag, macht die abschließende Willkür künstlerischen Machtgebotes zur Notwendigkeit und, gleichviel ob wirklich der künstlerischen Freiheit der Aufflug zur höchsten Notwendigkeit und Schönheit geglückt ist, wir haben, wo die Größe der Kunst uns anweht, zuerst in ihr nicht die Willkür, sondern das Gesetz zu suchen.

Wenn wir nun mit der Vornahme von Streichungen überhaupt uns einverstanden erklären und keineswegs den unverkürzten Shakespeare mit Prinzipientyrannei, deren Stierköpfigkeit mit der zwanglosen Leichtigkeit der Kunst sich nie verträgt, vorschreiben, so dünken uns selbstverständlich auch die Striche der Münchener Regie kein Kanon. Man darf vielleicht einmal ein kleines Mehr der Kürzung wünschen, wie z. B. der Jammer Yorks vor seiner Enthauptung meines Erachtens noch schärfer in's Herz schnitte, wenn die sonst schon oft gehörten Angriffe auf Margarethas Abstammung und Armut hier wegblieben; denn solcher letzter Aufschrei unbändigen Wehes gewinnt, wie alles wahrhaft Äußerste, durch Entfernung jedes Überflüssigen und Abgebrauchten. Ob für solche Schmähungen neben dem anderen Bitteren, das York der Königin zu hören gibt, er jetzt noch Zeit und Atem hätte? Darüber indes kann kein Zweifel sein, daß die Tilgungen in der Hauptsache mit richtigem Maß vorgenommen wurden und daß das durch die Herausarbeitung der Charaktere gewonnene geistige Zusammenspiel, welches die von Herrn Savits geleiteten Aufführungen auszuzeichnen pflegt, auch diesen Vorstellungen in hohem Grade eigen war. Mängel der Schlegelschen Übersetzung, die in den beiden Teilen von «Heihrich VI.» mehr als irgendwo sich finden, hat die Textrevision der Deutschen

Shakespeare-Gesellschaft beseitigt. Das in den Ausgaben als erster Teil von «Heinrich VI.» aufgeführte Drama wurde, wie üblich, fortgelassen. Daß hier in dem krausen und rohen Durcheinander, obwohl darin im Einzelnen genug Bedeutendes vorliegt und man auf die vielfach nachbessernde Hand Shakespeares schließen darf, die bei Shakespeare nie vermißte Idee des Ganzen fehlt, ist nicht zu bezweifeln. Auch Teile dieser Dichtung aufzunehmen, wie es mit Geschick die Bearbeiter Dingelstedt und Buchholz taten, war ohne Eingriff in die Shakespearesche Komposition, an der man festhielt, unmöglich. Ebenso wurde auf die Darstellung des «König Johann» verzichtet, da die sehr merkbare Geistesrichtung dieses Dramas, wie Sievers sie noch in seiner letzten Arbeit entwickelte (siehe Kolbings «Englische Studien» 1894, «Shakespeare und der Gang nach Kanossa») es vollständig als Werk für sich kennzeichnet und aus begreiflichen Gründen sich zudem für München schlecht eignet. Gleichfalls schloß man wegen seines abgesonderten Inhaltes «Heinrich VIII.» aus, dies eigentümliche Schauspiel, über dessen künstlerische Idee ich an andrer Stelle handelte. («Übersinnliche Welt» 1898: «Die mystischen Elemente in Shakespeares letzten Dramen» S. 110 ff.)

Wenn man sich also auf die beiden Zyklen beschränkte, entsteht auch da die Frage, ob die Aneinanderkettung aller dieser Stücke nach ihrer zeitlichen Folge mit dem Geiste, in welchem Shakespeare zuerst die Trilogie und beträchtlich später die Tetralogie mit der zeitlich voranstehenden Herrscherreiche dichtete, sich vertrage. Man kann diese Frage nicht weitherzig bejahen, sobald man in die Ideen des Meisters sich vertieft und die gediegenen Belehrungen, die Sievers uns über beide Zyklen in seinem «William Shakespeare» und in der posthumen Schrift «Shakespeares zweiter mittelalterliche Zyklus» mit Einleitung von W. Wetz (Berlin 1896, Reuther & Richard) zuteil werden ließ, irgend gelten läßt; denn von einer dichterischen Zusammengehörigkeit sämtlicher Königsdramen, wie sie noch A. W. Schlegel annahm, kann die Rede nicht sein und die Verquickung der beiden Zyklen hebt die vom Dichter ihnen zu Grunde gelegten Ideen in Wahrheit auf. Er stellt in seinem zweiten Zyklus dar, wie nach Erniedrigung der Krone, nach Meineid und Verrat und schweren inneren Erschütterungen England durch Fürstengröße sich wiederherstellt, und dann besonders in dem festspielartigen «Heinrich V.», wie sein Vaterland sich als Reich des Sieges und der Macht fest und herrlich aufrichtet, innerlich gegründet auf Gottesfurcht wie ein Vorhof des Höchsten auf Erden. In den stark hervortretenden religiösen Betrachtungen, zumal den Mahnungen des Königs, in denen er seine Leute auf die Selbstverantwortung ihres Gewissens im Angesichte des Kriegertodes verweist, in seinen Gebeten und seinem frommen Dank auf dem Schlachtfelde und überall im Drama herrscht dieser Ausdruck, in dem Sievers mit Recht den protestantischen Geist des Dichters wiederfindet, wie denn auch ich gleichzeitig mit Sievers die deutliche Vorbereitung der Cromwellschen Sinnesart in Shakespeares Dichtung öffentlich behauptete. Dazu kommt, daß sich durch Shakespeares zweiten Zyklus eine ganz ausnahmsweise Behandlung des Wortes hindurchzieht, wie Sievers das gleichfalls dartut. Das Wort ist hier nicht, wie sonst im Drama, bloßer Vermittler der Willensregungen aller Personen und somit der Handlung, sondern Gebrauch und Mißbrauch des Wortes unmittelbar in jeder Richtung, in Geradheit und Verstellung, in weiser Beherrschung wie Herrschaftslosigkeit, in künstlerischer Handhabung wie in banausischem Handwerksdienst u. s. f., dann besonders sein frommer Predigterguß in «Heinrich V.» kommt zur Entfaltung. Wenn man auch bedenkt, daß bis zu gewissem Grade gleichfalls in anderen Dramen

Shakespeares, wie im «Hamlet» und «König Lear», der Gebrauch des Wortes im Besonderen und in breiteren Ausmalungen unmittelbar Gegenstand des Dichters wird, ist doch diese Anwendungsweise in der Historientetralogie viel zu auffallend, als daß man darin den Plan übersehen könnte. Beachte man wohl, daß es hintereinander vier Stücke sind, an denen man diese Eigentümlichkeit beobachtet. Wenn in Anbetracht des alledem in «Heinrich V.» gegebenen Abschlusses Sievers die begeisterte Verherrlichung des Johanneischen Logos mit der erhöhten protestantischen Auffassung seiner göttlichen Immanenz als Gesamtidee des Zyklus ansieht, so ist das, gleichviel ob man das Schaffen des Dichters durchweg als bewußt annehme, kaum zu weit hergeholt. Geht es nun an, daß auf die tief aussöhnende und erhebende Feierstimmung in «Heinrich V.» noch einmal Empörung und Bürgerkrieg mit allen Schrecknissen und Gräueln folgen? Wer diese Folge allein wegen des äußeren Geschichtsganges gutheißt, der sucht in der Poesie nichts als das roh Stoffliche und schneidet den Dichter von dem ab, was ihn einzig zum Dichter macht, von der schöpferischen und organisierenden Idee. Daher sollte man wohl sich mit der Aufführung bald des einen, bald des anderen Zyklus begnügen, womit jedes Mal den Theatern bereits eine so schwere Aufgabe wird, daß es mehr als mißlich ist, sie zu verdoppeln. Will man aus bloßer Neigung für den Geschichtsstoff dennoch die beiden Zyklen hintereinander geben, dann mache man zum Mindesten hinter der Tetralogie eine längere Pause und schicke in einer zweiten Woche die Trilogie nach. Bei den wenigen Vorstellungen hier in München brachte man nur einzeln Stück für Stück der Historien in größeren Abständen auf die Bühne und zur geschlossenen Vorführung der Kompositionen beider Zyklen gelangte man gar nicht.

Einen Punkt darf ich nicht übergehen, in welchem ich mit den hiesigen Vorstellungen, gehe das nun Regie oder Schauspieler an, nicht einverstanden bin: er betrifft die Monologe. Sie fielen gemeinhin entweder aus dem Rahmen der übrigen Vorstellungen heraus, so daß der Schauspieler da den seelischen Selbstbesitz der von ihm vertretenen Gestalt in Sprache und Mimik aufgab und, anstatt in Beidem sein Spiel fortzusetzen, nur noch als logischer Sprecher mit Witz oder Deklamation vor dem Publikum stand, oder sie wurden vom Schauspieler sogar fast unmittelbar zum Publikum gesprochen. Ich sage: fast; denn es schillerte das oft im Unbestimmten und die für die Kunst stets unerläßliche Klarheit des Stiles gewann man nicht.

Ich bekenne, daß ich, ob auch von andrem Standpunkte, mit den Meinungen, die Eugen Kilian über die Behandlung der Monologe im letzten Jahrbuche darlegte, vollkommen übereinstimme. Jederzeit habe ich den Idealismus der Kunst, das selbständige Fürsichsein ihrer ästhetischen Scheinwelt gepredigt und so finde ich, wie in der Dichtung selbst, auf der Szene «eine Idealwelt aufgetan», die befreit vom gemeinen Zwange der zeitlich-räumlichen Wirklichkeit, dabei doch deren tiefstverborgene Wahrheit ans Licht setzt; denn, obwohl sinnlich vermittelt, ist das eine unwirkliche, nur seherisch im Geiste vom Dichter und Schauspieler erschaute und seherisch im Geiste von uns zu erschauende Welt. Und mit ihrer Selbständigkeit, an der ich nie einen Augenblick zweifeln werde, ist ein Heraustritt des Künstlers zur wachen Berührung mit den Zuschauern als Personen der Wirklichkeit unvereinbar. Weiß doch jeder Vernünftige als Zuschauer, daß er im Theater und nicht mit seiner leiblichen Gegenwart mitten im Spiele der Bühne sich befindet, daß dieses nicht die Wirklichkeit des Lebens ist; aber eben deshalb wollen wir nicht, daß diese Bühnenwelt mit unsrer leiblichen Wirklichkeit zusammengemischt werde;

denn sie ist und bleibt uns eine Welt, aber eine selbsteigene Welt des Wahren. Und meint man, deren Fürsichbestand, welcher, solange eine Person der Bühne in Bezug zu einer anderen der Bühne spielt, gelten soll, höre plötzlich auf, wenn droben eine Person allein bleibt? Gilt die Selbständigkeit dieser Idealwelt nur solange, als sie die Rücksicht eines Zusammenspieles der Bühnengestalten unter Zwang hält? Hat sie nicht ihren Boden im inneren Sein und Leben jeder Person? Wie sonderbar! Sollte man doch meinen, daß gerade der Monolog, weil er die Sammlung einer Seele nach mächtigsten Eindrücken oder für neue Entschlüsse vergegenwärtigt und die tiefsten, zartesten und stärksten Regungen ausklingen läßt, für die höchste Verinnerlichung und abgeschlossene Rückbeziehung der ästhetischen Scheinwelt auf sich selbst, vor allem Gesetz sein müsse. Es ist ja unangreifbar richtig, daß keine Kunst ohne eine Wirkung als ihr Ziel denkbar ist, doch ist diese Wirkung nie auf das einzelne bestimmte Individuum oder Publikum gerichtet, sondern auf das vollendete menschliche Gefühl überhaupt, das der Künstler aus seinem eignen Busen mit seinem Werke zugleich herausbildet, und, wenn er auf unzugänglicher Insel Werke, die nie zu den Sinnen andrer Menschen sprechen könnten, gestaltete, müßte er doch die Wirkung auf solch' ideales Fühlen zum Ziele nehmen. Ich darf mich hier auf den Gegenstand nicht zu weit einlassen. Ob dem Ideale des Monologes, wie Kilian in seiner lehrreichen Untersuchung meint, der Shakespearesche nicht immer entspreche, lassen wir bei Seite; gewiß ist, daß derselbe noch lange etwas von der Art des antiken Chores teils in zurechtweisender Orientierung, teils in lyrischen Betrachtungen zeigt. Allein man frage sich ernstlich, ob diese Monologe, abgesehen von solchen der Komödie, in denen nach beliebtem Herkommen der Clown noch unmittelbar mit der Menge verkehrte, wohl an das Publikum gerichtet sein konnten. Daß Selbstgespräche, in denen sich das bis zum Grunde aufgewühlte Gemüt von Romeo, Julia, Posthumus, Hamlet, Claudius, Macbeth, Lady Macbeth u. s. f. entladet, zum Zuschauer gesprochen wurden, wer glaubt das? Nach einem Monologe Macbeths bemerkt Banquo dessen Verzücktheit und in einem ferneren unterredet sich Macbeth mit einem eingebildeten Dolch! Kann das zum Publikum gespielt sein?! Wenn aber Monologe von solchem Seelengehalt teilweise ad spectatores und nur teilweise für sich vorgetragen waren, würde das eine so schielende Augenverdrehung ergeben haben, daß selbst der übelste Geschmack sie nicht ertragen hätte. Die Monologe beider Zyklen wurden nun vielfach hier in München unentschieden behandelt, entweder Bezug auf die Hörer genommen oder sie wurden direkt an sie gewandt. Am Empfindlichsten zerriß dabei die Stimmung Herr Monnard, als er in der Rolle «Heinrichs VI.» jenes elegische Selbstgespräch, in dem der König sich in das Leben eines Hirten hineindenkt, nicht «auf einem Hügel sitzend», wie es die von ihm übergangenen Textworte vorschreiben, sondern stehend ganz vorn im Proszenium dem Publikum anvertraute. Das ist entschiedenster Mißbrauch der Shakespearebühne, der den von ihr durch Annäherung an das Publikum dem Schauspieler für den Ausdruck aller und selbst der leisesten Seelenbewegungen gewährten Vorteil im Suchen nach einem antiquarisch Neuen, das mit Shakespeare nichts zu tun hat, vergröbernd in das Gegenteil verkehrt.

Volles Hineinleben war bei den wenigen Vorstellungen den Schauspielern unmöglich. An trefflichen Ansätzen, manchem Vorzüglichen, doch auch manchem Mangelhaften, hat es nicht gefehlt. Die ausgezeichnete Gestaltung «Richards II.» durch Herrn Lützenkirchen, erwähnte ich im vorigen Jahrbuch. Prinz Heinz wurde durch einen jungen Schauspieler vertreten, der diese erste ihm zugefallene

bedeutende Aufgabe noch unvollkommen bewältigte. Die geistige Überlegenheit des Prinzen, die er stets auch gegen das unumschränkte Redegenie des Helden der Schenke bewahrt, brachte er bei zu weicher und zu beweglicher Mimik nicht zum rechten Ausdruck. Mit runden Wellenlinien zeichnet man den künftigen Helden von Agincourt nicht. Der hat Knochen und auch in Lust und Leichtsinn, wenn sein Auge sprüht und muntere Worte fliegen, behauptet er die fürstlich angeborene Haltung, die Unwürdiges später abstreift wie einen Fastnachtskittel. Desto mehr überraschte uns Herr Salfner, als er Heinrich als König vorführte. Männlich ernster Ton und Hoheit des Helden gelangen ihm manchmal wider Erwarten, so daß von ihm noch die volle Beherrschung der schönen Aufgabe zu erhoffen ist. Für Percy besitzt Herr Stury, der hernach den hohen Königsmacher Warwick würdig gestaltete, nicht mehr die jugendliche Frische, mit der er einst diese Rolle belebte. Lady Percys neckische Anmut stellte Fräulein Dandler mit aller der Grazie dar, über die sie reich verfügt. Welch ein vergnüglicher und verschmitzter dicker Ritter Herr Häußer ist, weiß die Welt; doch meine ich, daß Falstaffs Selbstbekenntnisse von der Ehre, die Herr Häußer mit großer Wirkung zum Publikum spricht, noch viel zündender wirken würden, wenn sein Falstaff sie seiner eignen dem Leben anhänglichen Seele zusprechen wollte. Am «Heinrich VI.» des Herrn Monnard konnte man mit Ausnahme der obigen Ausstellung reine Freude haben; er entwarf mit objektivem Künstlersinne ein wahrhaft rührend treues Bild des zwar für den Fürstenberuf untauglichen, doch edelfrommen Königs und gab ihm da, wo sie hingehörten, auch die energischen Töne. Königin Margaretha dagegen lag in Händen einer Schauspielerin, die sich unfähig zeigte, Zauber und Macht der Poesie um diese Gestalt zu weben; denn dessen bedarf Margaretha, wenn ihre Gewalt und Leidenschaft uns packen soll. Im Kampfe, den sie an Stelle des schwachen Gemahles für die Krone und den Sohn mit furchtbarer Wildheit kämpft, mischt sich mit dem Menschlichen das Unmenschliche und, wenn die ganze Gestalt nicht über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehoben wird, indem man ihr Menschliches bewahrt, das Unmenschliche aber in ein, sozusagen, mythisches Übermenschliches wandelt. kann sie bloß unmenschlich und nie menschlich wirken. Wie schweifte mein Erinnern zurück zu den Tagen, als Luise Hettstedt in Weimar mit ihrem klangvoll biegsamen Organ und geistvoll lebendigem Spiel diese Gestalt in's volle Dasein der Kunst rief. Es freut mich hinzuzusetzen, daß im zweiten Teile von «Heinrich VI.» Fräulein Feldhammer für Margarethas Schmerz um den erschlagenen Sohn und bei ihrem Flehen um den Tod durch die Schwerter seiner Schlächter doch große und erschütternde Töne fand. Ganz mißlang dann wiederum die große Fluchszene Margarethas in «Richard III.» schon dadurch, daß Herr von Possart den Einfall hatte, als Richard höhnend vor ihrem Schmähen die Flucht zu ergreifen und sie veranlaßte, fortfluchend seinen Schritten zu folgen, wobei ein Lauf beider um die Bühne von etwa einem halben Dutzend Kreisen entstand. Welche Entstellung dieses markerschütternden die Schicksalsgerichte der ganzen Trilogie vorausverkündenden Auftrittes! Teilweise trefflich, namentlich im ersten Monologe, war der York des Herrn Gura. Eine ausgezeichnete Wiedergabe fand die Klugheit der Lady Grey in jener meisterhaft ergötzlichen Szene, wo sie den Stürmen von Eduards Werbungen immer wieder ausweicht und sie zum eignen Vorteil lenkt, durch Fräulein Berndl. Hätte nur ebenso mustergültig die Darstellerin hernach der Klugheit Ausdruck gegeben, mit welcher zum zweiten Male Elisabeth Grey einen König überlistet. In jenem Auftritte, in dem diese im

Gegensatz zu der schwachen Anna Richard III. betrügt bei der Werbung um ihrer Tochter Hand, gab Fräulein Berndl durch Mimik, von der allein das Verständnis des Vorganges abhängt, dem Zuschauer nichts an die Hand, um ihre Hinterlist zu begreifen. Man entbehrt eine solche Verdeutlichung desto mehr, weil der sonst nur ganz kurz von Stanley berichtete Erfolg Elisabeths dem Publikum leicht entgeht. Der Richard III. unseres Vorstandsmitgliedes Ernst von Possart war an dämonischer Kraft und Wahrheit den einstigen Darbietungen dieser Gestalt durch den nämlichen Künstler bei weitem nicht zu vergleichen. Ich bin fern davon, die Schuld dem höheren Alter des Herrn von Possart beizumessen. Es trifft auch das bei ihm, der noch immer mächtig auf die Hörer zu wirken vermag, wenig zu. Wohl gab es der wirksamen Momente noch genug, doch spielte in ihnen mehr der Witz und die virtuose Einzelnleistung. Das aus einem Gusse geschaffene Ganze, das ehedem Herr von Possart in seinen Richard hineingewachsen zeigte, vermißten wir jetzt zu sehr. Von der zwingenden dämonischen Macht, mit welcher herrisch und schmeichelnd zugleich sein früherer Richard die eitle Anna bald laut auffahrend, bald Süßes ihr ins Ohr flüsternd in seinen Bannkreis zieht, war diesmal wenig zu spüren. Leider mußte Herr von Possart die bereits sehr bedeutsame Partie Richards im zweiten Teile von «Heinrich VI.», welche für dessen Verständnis mit der Entwickelung des «Unholds» so wichtig ist, wie die voraufgehenden Stücke für die Auffassung der Schlußtragödie überhaupt, anderen Händen überlassen, eine offenbare und schlimme Schädigung dieser Aufführungen. Doch brachte Herr Geis, der die Rolle übernommen hatte, das Aufsteigen der dämonischen Mächte in Richard York, den bittern Ingrimm und höllischen Hohn über die entartete, selbstsüchtige Welt rings umher so zum Ausdruck, daß man für die Bewältigung der ganzen Gestalt und die Darstellung vom Triumphe der vollendeten Ichsucht in «Richard III.» durch diesen Künstler Schönes erwarten darf.

Zuletzt sei das Mitwirken desjenigen Künstlers erwähnt, der nicht mehr unter den Lebenden weilt. Wilhelm Schneider spielte diesmal kränkelnd mit halber Kraft seinen Heinrich IV. Weit besser glückte ihm dann die hohe lautere Gestalt des Lord-Protektors, und sehr angemessen vertrat er Ludwig XI. von Frankreich. Es war darauf am 20. Mai 1903, daß er sein 25jähriges Künstlerjubiläum in der Rolle des Königs Lear, in der er einst bei der ersten Vorstellung auf unsrer Reformbühne auftrat, am Hoftheater feierte. Durch Entfernung von München war es mir nicht vergönnt, dieser Jubiläumsvorstellung beizuwohnen, in der, wie ich mir berichten ließ, der Künstler mit voller Liebe noch einmal sein Bestes bot und seine Darstellung tiefsten Menschenleides ein Jubel sonder Ende wieder und wieder begleitete. Den Lorbeerkränzen dieses Ehrentages folgten bald die anderen des 19. Oktober, als man seine irdische Hülle zu Grabe trug. Wilhelm Schneider war ein Darsteller, der mit einfachsten Mitteln ungewöhnliche Treffsicherheit verband. Weniger mit elementarer Gewalt, als mit feiner Beachtung alles Einzelnen richtete er doch immer den Blick auf das Ganze seiner Rollen; den gemeinen Effekt verschmähte er immer. Von seinen Shakespeare-Rollen seien noch sein Geist im «Hamlet», sein Lorenzo («Romeo und Julia») und Mönch («Viel Lärm um Nichts»), sein Brabantio («Othello»), Duncan («Macbeth», in dem er früher die Titelrolle spielte, eine mir unbekannte Leistung), als trefflich genannt.

München. Walter Bormann.

Berliner Theaterschau.

. . . Aber die letzten Absichten des Dichters werden doch erst bloßgelegt, wenn sich die einzelnen Glieder (der Historien) dem Zyklus ein- und unterordnen. Darum ist der Gedanke, uns die Historien als Ganzes zu zeigen, des Beifalls wert. —

So stand im vorigen Jahr an dieser Stelle zu lesen. Inzwischen hat man das schwierige Unternehmen am Kgl. Schauspielhaus glücklich bewältigt. Die in der Größe ihrer Dimensionen michelangeleske Königsdekalogie wurde an sieben Abenden erledigt, wobei die drei Teile von «Heinrich VI.» zu einem bühnenwirksamen, aber gar zu pietätlosen Extrakt zusammengerührt wurden und das trotz des Hamburger Wiederbelebungsversuchs für das moderne Theater nicht zu rettende Huldigungs-Gelegenheitsstück vom achten Heinrich getrost unter den Tisch fallen durfte. Als Ganzes verdiente diese Leistung — wohl die gewaltigste Aufgabe, die die Weltlitteratur dem Theater stellt — den ihr vom Publikum willig gespendeten Beifall; schon das geistige Arbeitspensum, das hier bezwungen sein will, nötigt jedermann unbedingte Hochachtung ab. Kleinere Bühnen können sich gar nicht an dies Riesenwerk heranwagen, weil sie weder das erforderliche Kontingent von Darstellern ins Treffen zu führen haben, noch über die Reichhaltigkeit der Ausstattung verfügen. Darum bleibt es eine Ehrenpflicht für die Hofbühnen, nach diesem höchsten Kranze zu langen. Sie ehren sich selbst damit.

Freilich (nun kommen schon die *ifs and ands*), das löbliche Ganze heiligt nicht die unzulänglichen Einzelheiten. Bei aller Anerkennung dürfen doch die Mängel der Ausführung und der Aufführung nicht verschwiegen werden.

Zunächst wären einige Worte über die zugrunde gelegte Bearbeitung zu sagen. Wie nicht anders zu erwarten, wird Oechelhäuser noch immer bevorzugt. Seine Bühneneinrichtungen empfehlen sich dem Regisseur aus Bequemlichkeitsrücksichten. Er braucht nicht zu befürchten, die Dauer eines Theaterabends zu übersteigen; er sieht sich der Mühe überhoben, selbst die Schere anzulegen, um das üppig wuchernde Beiwerk zu beschneiden; er läuft endlich nicht Gefahr, zarte Gemüter oder keusche Ohren durch besonders krasse Stellen zu verletzen, an denen ja bei dem wildwüchsigen Dichter Gottseidank kein Mangel herrscht. Gewiß sind das alles Eigenschaften, die vom Standpunkt des praktischen Theatermannes nicht hoch genug angeschlagen werden können. Aber doch nur von seinem Standpunkt — und nicht, sobald ideale Forderungen aufgestellt werden. Oechelhäusers Bearbeitungen liegen ein Menschenalter zurück. Wenn er auch den Besten seiner Zeit genug getan, so hat doch die Nachwelt keineswegs die Verpflichtung, zu allen seinen Auslassungen und Ausmerzungen mit kindlich-dankbarem Sinn ihr Ja und Amen zu sprechen. Der Geschmack des Theaterpublikums hat sich in den letzten drei Lustren aus dem Bann des Herkömmlichen, der die deutsche Bühne in den siebziger Jahren an einer gedeihlichen Entwicklung hinderte, aus der stickigen Stubenluft zager und zahmer Halbheiten befreit, um beherzt aufs Ganze zu gehn. Diese heilkräftige Wandlung verdanken wir skandinavischem Einfluß — wie ein Blitz zuckt Ibsens Name durchs Gewölk — und dem mächtigen Emporblühen des deutschen Naturalismus. Mag man auch oft ins andre Extrem verfallen sein, dem [illegible], ja sogar Rohen [illegible] und die [illegible]seiten des Lebens geflissentlich aufgesucht haben: [illegible] drang wieder ein frischer Lufthauch in die [illegible] verschlossenen Räume, [illegible] gestählt, der Geschmack an [illegible] der zimperlichen Verzärtelung entwöhnt; Auge und Ohr wurden an [illegible] Maßstäbe.

herangebildet. Endlich lernte sich die Menge an den Abdruck ihres Zeitalters gewöhnen.

Dieser Umschwung nach der Seite des Wurzelechten, des unverfälscht Charakteristischen kam, da ein kleinlich im Abklatsch der nüchternsten Wirklichkeit befangener Naturalismus überwunden ward, den großen Toten zu statten. Sie wurden und werden noch der Reihe nach ausgegraben, von Kalidasa bis zur Renaissance, von Aristophanes bis — Kotzebue. Mancher Wiederbelebungsversuch wirkte wie eine Neuentdeckung. Aber seltsam (oder vielmehr durchaus dem revolutionierten Zeitgeschmack entsprechend): das ausgeprägt Individuelle, die großzügige Leidenschaft, das himmelstürmende Temperament, der wild gährende Titanismus schlugen mit Urgewalt ein, während die abgeklärteren Übergängler, die gemessenen Kulturvermittler eines nachhaltigen Eindrucks entbehrten. Aeschylus mit den lodernden Bränden seiner Feuersbrunst, mit seinem ungeberdigen Marlowismus ward uns wiedergeschenkt; Euripides, der mit dem Kienspan seiner advokatorischen Beredsamkeit — in der dialektischen Spitzfindigkeit Lily nicht unähnlich — modernem Bewußtsein weit näher steht, verpaßte den Anschluß trotz oder eher infolge von Wilamowitzens stillos modernisierender Übertragung.

Diese Erfahrungen weisen die Wege, wie man Shakespeare auf unsern Bühnen zu behandeln hat. Das Ammenmärchen von dem ungeschlachten Barbaren, an dem sich die feinsten Geister des achtzehnten Jahrhunderts ergötzten, spukte doch noch ein wenig in Oechelhäusers Kopfe, als sich der verdiente Bearbeiter die Retouchierung der anstößigen Stellen angelegen sein ließ. Darum wäre es ein Verlust und ein Unrecht, wenn nun diese Verstümmelungen in alle Ewigkeit gut geheißen würden. Kommen wird auch hier der Tag, da man auf das Original mit allen seinen Ranken zurückgreifen wird. Jeder Kapellmeister setzt seinen Ehrgeiz darein, den unverkürzten «Tristan» zu geben; wenn in München bei einer Neueinstudierung des «Don Juan» eine meist vernachlässigte Arie gesungen oder in Berlin ein Strich im «Lohengrin» aufgemacht wird, muß das mit Genugtuung der musikalischen Welt verkündet werden. (Ob Wagner den Enkeln in 300 Jahren noch so viel zu sagen haben wird, wie uns Shakespeare, das bleibe unentschieden.) Schade, daß die Regisseure nicht an Kapellmeister-Ambitionen kranken. Dann würden sie weniger auf Oechelhäuser schwören und dem Dichter mehr zu seinem Rechte verhelfen.

Wie schon gestreift, machte sich das Bausch- und -Bogen-Verfahren in «Heinrich VI.» am fühlbarsten. Von dem Treubruch der herrschsüchtigen Unholdin Margarete, einer Klytaemnestra-Folie und eines Schattens der Lady Macbeth, sollte füglich nichts unterschlagen werden. Man muß spüren, daß diese Ränkespinnerin die Fäden des Dramas lenkt, wie sie Suffolk in der Hand hat. Ich möchte überhaupt der Verkürzung der Haupt- und Staatsaktionen mehr das Wort reden, als daß der psychologische Gehalt angetastet werde. Nur muß man sich hier hüten, das innere Gewebe der Historien zu zerreißen. Wie denn solche Eingriffe in den Organismus die geschickteste Hand eines kundigen Bühnenchirurgen verlangen. Ein solcher würde wohl unschwer aus der bisher vernachlässigten Trilogie drei wirksame Theaterstücke herauszuschlagen vermögen.

Viel Sorgfalt wird neuerdings im Königlichen Schauspielhaus auf die Ausstattung der Klassiker verwandt. So bereitwillig anerkannt werden soll, daß sich die Zustände nach dieser Richtung hin erheblich gebessert haben, so offen muß es doch auch ausgesprochen werden, daß hier noch mancherlei zu tun übrig bleibt. Schlachtszenen z. B., die leicht der Komik anheimfallen, gelingen mitunter über-

raschend gut. Auch die Prospekte zeichnen sich bisweilen durch hohe Schönheit aus, etwa das belagerte Angers mit seinen Bastionen und Zinnen im «König Johann» — ein mittelalterliches Festungsbild von dräuendem Ernst. Was man annoch vermißt, ist die Einheit des Stils. In diesem Punkt haben uns die Bühnen Max Reinhardts so verwöhnt, daß wir fortan überall den strengsten Maßstab anlegen. Am Schauspielhaus arbeitet man noch zu sehr nach alter Schule: im Piloty-Stil. Freilich, es wird einstweilen ein frommer Wunsch bleiben, die moderne Malerei möge mehr als bisher herangezogen werden. Wenn uns das «Neue Theater» demnächst die versprochenen Shakespeare-Aufführungen bietet, wird es sich zeigen, daß die Sezession auch solchen Aufgaben gewachsen ist. Dann brauchen wir künftig den Vergleich mit Herbert Beerbohm-Trees Künsten nicht mehr zu scheuen.

Endlich kann auch die Darstellung nur auf ein bedingtes Lob Anspruch erheben. Einzelne überragende Leistungen sind erfreulicherweise immer zu verzeichnen, doch die Gesamtheit hält sich mit einer Hartnäckigkeit, die einer schlechteren Sache würdig wäre, auf einem mittleren Niveau. Man möchte die Schauspieler einmal an ihren Aufgaben wachsen, über sich selbst hinauswachsen sehen, möchte gewahren, wie jeder einzelne von künstlerischem Geist beseelt ist, wie ein festgefügtes Ensemble zustande kommt, ohne Gipfel, aber auch ohne merkliche Tiefen. Davon ist leider am Gendarmenmarkt selten etwas zu spüren.

Allen voran bleibt stets Adalbert Matkowsky zu nennen. Sein Richard II. war der Glanzpunkt in der Vorstellung am 14. September, die den Reigen der Königsdramen eröffnete. Er ist nicht mehr ganz Shakespeares anmutumleuchteter Held. Er trägt jetzt etwas Bedächtiges und Grüblerisches in das holde Charakterbild. Ihm fehlt äußerlich die strahlende Jugendlichkeit, innerlich die leichtlebige Torheit, die das Wesen des Wankelmütigen bestimmt. Wenn er am Sterbelager des greisen Oheims sitzt und die weisen Lehren über sich ergehen lassen muß, ist er mürrisch und gelangweilt, wo er flatterhaft und zerfahren sein sollte. Dafür erreicht dieser Richard in der Spiegelszene eine erschütternde Wucht und sichert seinem Untergang die Teilnahme, die wir einem bedeutenden Menschen schulden. Keinen üblen Abend hatte Herr Ludwig als der politische Bolingbroke. Aus seinen verschmitzt zwinkernden Augen blitzte zwar keine Höflingsüberlegenheit, aber ein gut Teil Bauernschlauheit hervor.

Der am 26. September folgende «König Johann» entfesselte nach dem ersten Akt, der allerdings ganz einer Episodenfigur, dem Bastard Faulconbridge, gehört, einen solchen Beifallssturm, daß das Interesse der Hörer übergebührlich erregt war, um dann jäh nachzulassen und nur einmal noch, in der für den modernen Nervenmenschen unerhört grausamen Blendungsszene, zu der ursprünglichen Höhe emporzusteigen. Das wird vermutlich immer das Schicksal dieses aus dem Historienzyklus losgelösten Gliedes sein. Man möchte es als das Paradigma eines Dramas, wie es nicht gebaut sein soll, bezeichnen; als eine Pyramide, die auf dem Kopf steht. Es setzt mit einem so vollen Akkord ein, daß die eigentliche Ausführung danach schwach instrumentiert klingt. Denn der Träger der Handlung, König Johann, bleibt uns gleichgültig, weil ihn der Dichter etwas stiefväterlich behandelt hat, während die Idealgestalt des ritterlichen Bastards alle Sympathie an sich reißt. Darum wirkt der erste Akt zehnmal stärker als alles folgende Kriegsgetöse. Im übrigen mutet «König Johann» archaistischer an als irgend eine Historie; besonders der zweite Akt, in dem die Geschehnisse recht unvermittelt sich Schlag auf Schlag

ablösen: Krieg, Friede, Hochzeit. Einen archaistischen Zug erblick' ich auch in dem Verzicht auf jede humoristische Einlage — eine Würze, der Shakespeare selbst in seiner geschlossensten Tragödie, dem «Macbeth», nicht entraten zu können meinte.

Und die Darstellung tat ein übriges, um das Schwergewicht der Handlung zu verschieben. Matkowsky als Richard Löwenherzens ritterlicher Sproß konnte einen in der Vermutung bestärken, daß das ganze Stück einem Schauspieler zuliebe zurecht geschnitten wurde. Er war — wenn dieser Anachronismus gestattet ist — ein Vollblut-Cortigiano, voll Überschwang des Temperaments, von einer jauchzenden Verve, ein sonniger Held, dem die Herzen zufliegen müssen. Nur die köstliche Naivetät dieses großen Kindes wurde etwas beeinträchtigt durch das gar zu deutlich hervortretende Bewußtsein des eignen Wertes. Dagegen vermochte Herr Molenar mit dem schwachen König noch weniger anzufangen, als der Dichter aus diesem Schattenherrscher gemacht hat. Er war und blieb ein «Heldenvater», der die Größe der Schwäche aus eignen Mitteln nicht beisteuern konnte. Es versagte auch völlig Rosa Poppe als Constanze. Ihren verheerenden Mutterschmerz gab sie im übelsten Theaterstil als Soloeinlage. Herr Pohl als Hubert hatte ganz die hündische Treue, die ihn zu einem gefügigen Werkzeug erniedrigt; man glaubte es diesem abstoßend häßlichen Kämmerer, daß er sich zu schmählichem Henkerdienst gebrauchen läßt. Und wie dann unter dem Eispanzer dieser verhärteten Brust allmählich das Gefühl wie ein lange zurückgedämmter Fluß hervorbricht: das war meisterhaft versinnlicht. Überhaupt war die Blendungsszene von den denkbar krassesten Eindrücken begleitet. (Ob wohl ein moderner Dichter seinem Theaterpublikum einen so rohen Auftritt zumuten dürfte?) Die Schaurigkeit dieses Vorgangs wurde noch erhöht dadurch, daß man den kleinen Prinzen nicht wie üblich einer ausgewachsenen Dame, sondern einem jungen Mädchen — dem Fräulein näher als dem Kinde — anvertraut hatte. Nicht zum Schaden des «britischen Dichtergebilds», das für uns durch Goethes «Euphrosyne» zu den höchsten Sternen erhoben ward. Aus der Schar der übrigen Darsteller verdient bloß der von einer teuflischen Niedertracht umwitterte Kardinal Pandulpho des Herrn Kraußneck rühmende Erwähnung. — —

Von den andern Berliner Bühnen ist nichts zu berichten. Wohl maß das rührige Schiller-Theater seine Kräfte an zwei Shakespeare-Aufführungen, der Komödie «Was Ihr wollt» und der Tragödie «König Lear» (mit Max Pategg in der Titelrolle); aber es genügt, von der Tatsache hier, wo ein Ewigkeitsprotokoll geführt wird, Notiz zu nehmen. Der Umstand allein, daß diese Vorstellungen von der Güte mittlerer Provinzbühnen in Berlin stattfanden, rechtfertigt keine eingehende Besprechung.

Max Meyerfeld.

Wiener Theaterschau.

An den Wiener Bühnen ist Shakespeare im verflossenen Jahre übel genug weggekommen. Die vier Theater, in denen ausschließlich oder vorwiegend das rezitierende Schauspiel gepflegt wird, brachten insgesamt nicht einmal 40 Aufführungen von Dramen des britischen Dichters zustande. Den ersten Platz behauptete das Raimundtheater mit 15 Aufführungen, ihm schloß sich das Burgtheater mit 12 Aufführungen an, in den Rest teilten sich das Deutsche Volkstheater und das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater. — Im ganzen kamen 9

Shakespeare'sche Dramen zur Darstellung; am häufigsten (12 mal) wurde der «Sommernachtstraum» gegeben, dann folgt «Der Widerspenstigen Zähmung» (8 mal), «Der Kaufmann von Venedig» (7 mal), «König Lear» (4 mal), «Hamlet» (3 mal), «Heinrich IV.» 1. und 2. Teil, «Wintermärchen», «Romeo und Julia» (je einmal). Im Burgtheater wurden 7, im Raimundtheater 3, im Volks- und im Jubiläumstheater je ein Shakespeare-Drama aufgeführt.

Grund zu besonderer Freude bot keine dieser Vorstellungen. Anerkennenswert war die Aufführung des Sommernachtstraums im Raimundtheater; mit bescheidenen Mitteln ward das schwierige Werk doch im ganzen recht gut bewältigt, und in Herrn Thaller verfügte die Bühne über einen vortrefflichen Zettel. Der Aufführung des «Kaufmann von Venedig» im Volkstheater läßt sich nachrühmen, daß sie sich getreuer, als dies sonst üblich ist, an das Original hielt. An der Darstellung der Widerspenstigen im Jubiläums-Stadttheater ist das löblichste, daß sie überhaupt stattfand, die schauspielerischen Kräfte reichten nicht aus, vor allem versagte die Darstellerin der Hauptrolle gänzlich. Im Burgtheater gab man sich um Shakespeare herzlich wenig Mühe und behalf sich größtenteils mit Vorstellungen, die schon seit längerer Zeit — wie der Theaterjargon sagt — stehen. Aber auch da fehlte es an dem frischen Zug und der nötigen Einheitlichkeit des Spiels. Am glimpflichsten kam noch der König Lear weg; Sonnenthals Meisterleistung steht so im Vordergrund, daß man alles andere daneben vergißt. Herr Kainz war ein vortrefflicher Narr; die Manier, die sonst an diesem Schauspieler oft so sehr verletzt, wurde hier ein Teil der Darstellung. Im «Wintermärchen» sah man neben der ausgezeichneten Hermione der Frau Bleibtreu eigentlich nur in den Nebenrollen gute Leistungen; besonders ragte Herr Tressler als Autolycus hervor, ein Schauspieler von ungewöhnlicher Charakterisierungsgabe. Mit Neuinszenierungen plagte man sich nicht sonderlich; sie erstreckten sich übrigens nur auf die neue Besetzung einiger, meist untergeordneter Rollen und schienen einzig zu dem Zwecke vorgenommen, neben etlichen mäßigen Schauspielern auch einmal die Talentlosigkeiten, an denen das Burgtheater gegenwärtig keinen Mangel leidet, in einem Shakespeare-Drama vorzuführen. Daß man das «Wintermärchen» noch immer in der Dingelstedt'schen, die Widerspenstige gar in der Deinhardstein'schen Bearbeitung gibt, muß man wohl hinnehmen.

Nicht genug zu verdammen ist das ebenso geschmack- als pietätlose Vorgehen der Virtuosen à la Bonn und Novelli, die beide im Raimundtheater gastierten. Der eine brachte das Kunststück zuwege, selbst die Deinhardstein'sche Bearbeitung noch zu verunstalten, um neben dem Petrucchio, den er spielte, alles andere zurückzudrängen, der andere schneiderte sich aus dem Kaufmann von Venedig einen «Shylock» zurecht. Es wäre Ehrenpflicht der Bühnen, derartige Vermessenheiten nicht zu dulden.

Bezeichnend ist übrigens, daß sowohl Burgtheater wie Volkstheater sich mit Shakespeare nicht vor ihr gewöhnliches Publikum trauen. Die Hofbühne setzte Shakespeare-Dramen nur für Samstage und Sonntage an, weil an diesen Tagen auch das kleinbürgerliche und Arbeiterpublikum — zum Teil mit Begünstigungen bedacht — sich einfindet; im Volkstheater spielte man den «Kaufmann von Venedig» nur an Montagen — bei ermäßigten Preisen — oder des Sonntags am Nachmittag; für das blasierte und überfütterte Stammpublikum dieser Theater scheint der britische Dichter allen Reiz verloren zu haben.

Wien. Hans Sittenberger.

Die Wiederbelebung eines Marlowe'schen Dramas.

Die Elizabethan Stage Society, über deren Tätigkeit seit mehreren Jahren an dieser Stelle berichtet wurde, hat im August 1903 in Oxford eine Aufführung von Marlowes «Eduard II.» veranstaltet. Eingehend hat darüber Wilhelm Dibelius in der Nationalzeitung (8. Sept. 1903) berichtet. Das Stück, das ja in vielem an Shakespeares «Richard II.» erinnert, übt auf den heutigen Leser noch eine großartige Wirkung; ist ja doch der Stoff ein durchaus moderner. Bei der Aufführung störte zunächst der Umstand, daß die Günstlingsszenen zu wenig variiert wurden — man hätte hier wohl durch Streichen manches bessern können —, sodann die Inszenierung, die für den Geschmack der Zuschauer doch zu weit in ihrer angeblich historischen Treue ging. Denn eine Übertreibung ist es, wenn bei der Mordszene, wo König Eduard im dunkeln Kerker, bis zu den Knieen im Kot stehend, seinen Mörder hereinkommen sieht, die ganze Szenerie darin bestand, daß sich — um die Nacht zu bezeichnen — zwei kostümierte Theaterdiener mit Fackeln an den beiden Eckpfosten der Hinterbühne aufstellten. Bei Marlowe wurde der König jedenfalls zuerst sichtbar durch Öffnen der einen Tür im Hintergrund der Bühne. Den Raum hinter dieser Tür konnte sich der Zuschauer sehr wohl als das schauerliche Verlies vorstellen. Äußerst wirkungsvoll trat dagegen die rasche Szenenfolge hervor. Vorder- und Hinterbühnenauftritte wechselten unmittelbar nach einander ab, und auch die Aktpausen waren fallen gelassen. Schlag auf Schlag entwickelte sich so die Handlung, auf den Schachzug der einen folgte sofort der Gegenzug der anderen Partei. Der Zuschauer kam nie aus dem Bann der Tragödie heraus.

Ben Jonsons Lustspiel «Every Man in his Humour» hat ebenfalls eine Aufführung durch dieselbe Gesellschaft in Stratford im April 1903 erlebt, konnte aber nur ein rein historisches Interesse erwecken.

Bei dieser Gelegenheit sei auch auf drei studentische Aufführungen alter Dramen hingewiesen. Die Moralität «Everyman» wurde, wie W. Otto in den Neuphilolog. Blättern (XI, 163ff.) berichtet, in Syracuse, N. Y., das plautinisch-bürgerliche Lustspiel «Ralph Roister Doister», vom Englischen Seminar der Berliner Universität bei seiner Weihnachtskneipe gespielt. Eine große Wirkung bei einfachsten szenischen Mitteln erzielte der akademische Hebbel-Verein in Heidelberg am 17. Dezember 1903 mit Marlowes «Doctor Faustus», einem Drama, das auch die Elizabethan Stage Society schon mit Erfolg gegeben hatte. Marlowes Trauerspiele verdienen einen öfteren Versuch der Wiederbelebung entschieden. Deutsche Übersetzungen stehen ja von «Eduard II.» wie vom «Faust» zur Verfügung.

W. K.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1903.

Aachen (Stadttheater, Dir. Paul Schrötter). Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Aarau i. Schweiz (Stadttheater, Dir. Carl Senges). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendanzrat Peter Liebig). Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Macbeth, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Arnstadt (Fürstliches Theater, Dir. A. de Nolte). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Lüder und Textor). Was ihr wollt, 1 m. — Othello (Voß), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Jul. Großer Wwe.). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Frl. Swoboda, Hr. Fumagalli a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.).

Basel (Stadttheater, Intendanz). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Bautzen u. Weissenfels (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.

Berlin (Königliche Schauspiele, Schauspielhaus). Julius Caesar (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Coriolan (Oechelhäuser), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Oechelhäuser), 3 m. — König Heinrich IV., 2. T. (w. v.), 2 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Oechelhäuser), 14 m. — König Heinrich VI. (Oechelhäuser), 4 m. — König Richard III. (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — König Johann (Oechelhäuser), 7 m.

Berlin (Königliche Schauspiele, Königliches Opern-Theater). Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Othello (Baudissin), 2 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck) 1 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Dr. Paul Lindau). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. — Viel Lärm um Nichts, 6 m. (Fr. Agnes Sorma a. G.) — Ein Wintermärchen, 10 m. (Fr. Theresina Geßner a. G.)

Berlin (Schillertheater-O., Dir. Dr. R. Löwenfeld). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 14 m.

Berlin (Schillertheater-N., Dir. Dr. R. Löwenfeld). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 14 m.

Berlin (Belle-Alliancetheater, Dir. R. Sachs). Othello, 1 m.

Berlin (Luisentheater, Dir. Ludwig Rosenfeld). Hamlet, 2 m. — Othello, 4 m. (1 m. Frl. Wachner und Hr. M. Pohl a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — Romeo und Julia, 4 m. (1 m. Frl. Wachner, Wienrich, Hrr. Christians und Kraußneck a. G.)

Berlin (Carl-Weiß-Theater, Dir. Carl Weiß). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 4 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Gg. Kiedaisch). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m.

Bern (Apollotheater, Dir. E. Maeder). Othello, 1 m.

Beuthen u. Kattowitz i. O.-Schl. (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — König Lear, 2 m. — Othello, 3 m. (1 m. in Gleiwitz.)

Bielitz (Stadttheater, Dir. Ferd. Arlt). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. —

(Dir. Leo Bauer). Hamlet, 1 m. (Frl. Sandrock als Hamlet.)
Bonn (Stadttheater, Dir. Otto Beck). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 3 m. (1 m. Frl. Sorma a. G.)
Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann Jesnitzer) Julius Cäsar, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Oechelhäuser), 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Fr. A. Sorma a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 3 m.
Bremen (Deutsches Theater, Dir. Franz Froneck). Othello, 1 m.
Breslau (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Loewe). König Richard III. (Schlegel), 4 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Macbeth (Ph. Kaufmann und M. Koch), 2 m.
Brieg (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello, 1 m. (Emanuel Reicher a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m.
Brünn (Stadttheater, Dir. A. Lechner). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.
Chur (Stadttheater, Dir. Carl Senges). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Colmar i. Els. (Stadttheater, Dir. O. Ockert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Cöthen i. Anh. (Tivolitheater, Dir. W. Paul). Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel), 2 m.
Cöthen i. Anh. (Konzerthaus, Dir. R. Goeschke). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Crimmitschau (Stadttheater, Dir. J. Drummer). Othello, 1 m. — (Dir. G. Schaffnit.) Othello, 2 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. Ed. Sowade). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m.
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m, — König Richard III. (Dingelstedt). 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Demmin (Theater, Dir. A. Albert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Detmold (Fürstl. Hoftheater, Dir. A. Berthold). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Detmold (Sommertheater, Dir. E. Becker). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
Dorpat (Sommertheater, Dir. Carl M. Jacoby). Ein Wintermärchen, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Dortmund-Bochum (Verein. Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Hamlet, 1 m. (L. Resemann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Dresden-Neustadt (Königl. Schauspielhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 14 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Frl. Nolewska a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Johann (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich VI., 1. T. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich VI., 2. T. (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich VIII. (Hertzberg), 2 m.
Dresden (Residenztheater, Dir. Karl und Witt). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.) — Othello, 3 m. (Matkowsky a. G.)
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Ludw. Zimmermann). Othello, 3 m. (1 m. in Duisburg).
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.)
Elbing (Stadttheater, Dir. Wilh. Soendermann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Elster, Bad (Albert-Theater, Dir. Osc. Will). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 2 m.

Erfurt (Stadttheater, Dir. Hofrat Benno Koebke). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Em. Reicher a. G.).

Erfurt (Sommertheater, Dir. Harry Norbert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.).

Essen a. d. Ruhr (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Frl. Rosa Poppe a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Dr. O. Kaiser a. G.)

Flensburg (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Hamlet, 1 m. — Das Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Oechelhäuser), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Forst i. L. (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.

Frankfurt a. M. (Neues Schauspielhaus, Intendant Emil Claar). Hamlet (Schlegel), 8 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 8 m. — Othello, 8 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Osc. Lange). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. (1 m. Matkowsky, 1 m. Frl. M. Barkany a. G.) — Julius Cäsar (Schlegel), 8 m.

Freiberg i. S. u. Glauchau (Stadttheater, Dir. Dr. Max Neumann). Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)

Freiburg i. Br. (Stadttheater, Dir. Hans Bollmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Dr. Max Pohl a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m. (w. v.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Gelsenkirchen (Stadttheater, Dir. Frz. Genesius). Romeo und Julia, 1 m.

Gera (Reuss) (Fürstliches Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. (Max Grube a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. w. v.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 2 m.

Görlitz (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — König Lear, 1 m. (Dr. Max Pohl a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Göttingen (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 5 m.

Graudenz (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — (Dir. Fritz Stammer.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Graz (Steiermark) (Stadttheater, Dir. Otto Purschian). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (w. v.) — Othello, 1 m. — (w. v.) — Der Sturm (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar, 1 m. (Theater am Franzensplatz, Dir. Otto Purschian.) Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Guben (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. Romeo und Julia, 1 m.

Hagen i. *W.* (Stadttheater, Dir. J. von Bastineller). Romeo und Julia, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

Halberstadt (Neues Stadttheater, Dir. Hans Egbert-Emler). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.

Halle a. d. S. (Stadttheater, Dir. M. Richards). Hamlet, 3 m. — Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)

Hamburg (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Frl. A. Sorma a. G.) — Coriolanus, 1 m.

Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Frh. v. Berger). König Lear, 5 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich VIII. (v. Berger), 1 m.

Hamburg (Theater der Centralhalle, Dir. Carl Waldemar). Ein Wintermärchen, 2 m. — König Lear, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — (Dir. Ernst Drucker). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 2 m.

Hanau (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 5 m. (1 m. in Homburg, 2 m. in Offenbach). — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.)

Hannover (Königl. Theater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 1 m. (Herr Borée a. G.) — — Coriolanus, 3 m.

Hannover (Residenztheater, Dir. Jul. Rudolph). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (2 m. Matkowsky a. G.) — Othello (Voß), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)

Harburg a. d. Elbe (Stadttheater, Dir. A. Wötzel). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Heidelberg (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m.

Heilbronn (Aktien-Theater, Dir. Steng und Krauß). Hamlet, 1 m. (Herr W. Schmidt-Häußler a. G.)

Herford u. Hamm (Stadttheater, Dir. Jos. Zwenger). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Herr Osc. Bohnée a. G.)

Hermannstadt (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.)

Jena (Stadttheater, Dir. Gg. Lüder). Der Widerspenstigen Zäkmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 2 m. (Fr. Charl. Basté a. G.)

Ingolstadt (Stadttheater, Dir. Rich. Griese). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Innsbruck (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. H. Robert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — (Dir. Alfred Helm.) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Karlsruhe i. B. u. Baden-Baden (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Kilian), 6 m. — Maß für Maß (Baudissin-H. Conrad), 3 m.

Kassel (Königl. Theater). Macbeth, (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Neumünster.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Kiel (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 3 m. — Othello Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.

Klagenfurt (Städt. Schauspielhaus, Dir. Fr. Marie Leopold). König Richard III. 1 m.

Koblenz (Stadttheater, Dir. Aug. Dörner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m.

Koburg-Gotha (Herzogl. Hoftheater). König Lear (Possart), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m.

Köln a. Rh. (Altes Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Neues Stadttheater.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — (Dir. Otto Purschian, Altes Stadttheater). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — (Neues Stadttheater.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (2 m. Frl. Reisenhofer a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Lützenkirchen, 1 m. Matkowsky a. G.)

Königshütte i. O.-Schl. (Oberschles. Volkstheater, Dir. Hans Winter). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Othello, 2 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. Erich von Klinkowström). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Fumagalli a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.). — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — (Dir.Parow und Schmieden). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Kreuznach (Kurtheater, Dir. A. Helm). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Krefeld (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 4 m. — Was ihr wollt, 3 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 4 m. (1 m. Christians a. G.) — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 2 m. (1 m. w. v.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.
Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Geh. Hofrat Max Staegemann). Maß für Maß (J. Altmann), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Matkowsky a.G.) — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Coriolanus, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.) — (Altes Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m.
Leipzig (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Ant. Hartmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.)
Leipzig (Battenbergtheater, Dir. L. Kaiser). Othello, 3 m.
Libau i. Russland (Stadttheater, Dir. Max Heinrich). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Liegnitz (Stadttheater, Dir. F. W. Herrmann). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Liegnitz (Wilhelmtheater, Dir. Ernst Reißig). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Wehl), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Lindau a. B. u. Memmingen (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Was ihr wollt, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
Linz a. D. (Landestheater, Dir. Alfred Cavar). Romeo und Julia, 1 m. (Herr K. Medelsky und E. Frank a. G.) — (Dir. Oskar Schramm und Carl Wallner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Wels.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (J. Lewinsky a. G.)
Lodz i. Russland (Deutsches Theater, Dir. Albert Rosenthal). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Lübeck (Stadttheater, Dir. Frz. Gottscheid). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Lübeck (Wilhelmtheater, Dir. Emil Feldhusen). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.)
Lüneburg (Stadttheater, Dir. Rich. Grünberg). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (C. Wagner a.G.) — Die Komödie der Irrungen, 1 m
Magdeburg (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Cabisius. Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Meininger Einrichtung), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (M. Grube a. G.) — König Lear, 1 m. (G. Molenar a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (in Bernburg).
Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Mainz (Stadttheater, Dir. Emil Steinbach). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — (Dir. Adolf Steinert.) Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.
Marienbad (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). Othello, 1 m. (M. Morisson a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. v.).
Meiningen (Herzogl. Hoftheater). König Richard II. (Schlegel), 3 m.
Meissen (Stadttheater, Dir. Max Baumann). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
Memel u. Tilsit (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
Meran i. Tirol (Stadttheater, Dir. K. v. Maixdorf). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Merseburg (Tivolitheater, Dir. Aug. Dörner). Hamlet, 2 m.
Metz (Stadttheater, Dir. D. Neuffer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
Milwaukee i. Amerika (Deutsches Theater, Dir. Leon Wachsner). König Lear, 1 m.

Mühlhausen i. Thür. (Schauspielhaus, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig (Possin), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Possin), 3 m.
Mülhausen i. Els. (Thaliatheater, Dir. Carol. Schroth-Collot). Othello, 3 m.
München (Königl. Hof- und Nationaltheater). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m (Fumagalli a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Possart), 2 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck-Shakespeare-Gesellschaft), 3 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich VI., 1. u. 2. T., 2 m. — König Heinrich VI., 3. T., 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.
München (Königl.Residenztheater). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
München (Prinzregententheater). Othello (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — König Richard II., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
München-Ost (Volkstheater, Dir. Hans d'Haibé). Othello, 1 m.
München-Gladbach (Stadttheater, Dir. Oskar Schlegel). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. in Rheydt). — Hamlet, 1 m.
Münster i. W. (Lortzingtheater, Dir. Karl Krause). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
Münster i. W. (Festhalle, Dir. Oskar Schlegel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Naumburg a. d. S. (Sommertheater, Dir. H. Norbert). Hamlet, 1 m.
Neisse (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Neustrelitz (Großherzogl. Schauspielhaus). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Nordhausen (Stadttheater, Dir. Emma Hoffmann). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Nürnberg u. Fürth (Stadttheater, Dir. H. Reck). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (Fumagalli a. G.)
Nürnberg (Apollotheater, Dir. Gottscheid und Stein). Othello, 1 m.
Oedenburg (Königl. Freistädt. Theater, Dir. Paul Blasel). Romeo und Julia, 1 m.
Oldenburg i. Gr. (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.
Passau (Stadttheater, Dir. Frz. Baudrexler). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Pforzheim (Saisontheater, Dir. O. Reuß-Urbans Erben). Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 3 m. — Othello, 1 m.
Plauen i. V. (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Posen (Stadttheater, Dir. Gust. Thies). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. M. Hochstedter a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
Prag (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., 1. u. 2. T. (W. Buchholz), 1 m. — König Heinrich VI., 3. T. (w. o.), 1 m — König Richard III. 1 m.
Pyrmont (Fürstl. Kurtheater, Dir. Carl Schubert). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. M. Reisenhofer a. G.)
Regensburg (Stadttheater, Dir. A. Berti Eilers). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. (Fumagalli a. G.)
Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. E. Westen). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Reval i. Russland (Stadttheater, Dir. E. Bretschneider). Julius Cäsar, 1 m. — (Dir. M. Jacoby.) — Romeo und Julia, 1 m.
Riga (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). König Richard II., 3 m. — König Heinrich IV., 1. T., 2 m. — Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel), 2 m. —

Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (L. Stiehl a. G.)
Rostock i. M. (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Saarbrücken (Thaliatheater, Dir. Alfr. Bömly). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Salzbrunn (Kurtheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
Salzburg (Stadttheater, Dir. Carl Weiß). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Macbeth, 1 m.
Schneidemühl etc. (Verein. Theater, Dir. H. Gerlach). Der Widerspenstigen Zähmung, 5 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Schwerin i. M. (Großherzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
Sondershausen (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Lüder). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Stade (Sommertheater, Dir. Hch. Scherbarth). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet, 1 m.
Stettin (Bellevuetheater, Dir. Leon Resemann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (R. Christians a. G.) — Romeo und Julia (Wittmann), 1 m. (w. o.)
St. Gallen (Stadttheater, Dir. Zillich u. Lüpschütz). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. (Dir. Hans Zillich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III., 2 m. (1 m. Fumagalli a. G.)
Stockholm (Königl. Theater). Ein Sommernachtstraum, 2 m.
Stolp i. P. (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
St. Pölten (Stadttheater, Dir. F. Müller). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Ludwig Treutler). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
Strassburg i. Els. (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Der Sturm (Schlegel-Ackermann), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Oechelhäuser), 1 m. — Othello, 2 m.
Stuttgart (Königl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 1 m.
Ulm (Stadttheater, Dir. H. Robert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (w. v.), 1 m.
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m.
Werningerode a. H. (Kurtheater, Dir. A. Thiede). Othello, 2 m.
Wien (K. K. Hof-Burg-Theater), Die Widerspenstige, 2 m. — König Lear, 4 m. — König Heinrich IV., 1. T., 1 m. — König Heinrich IV., 2 T., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Wien (Deutsches Volkstheater, Dir. von Bukovics und Weiße). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 7 m.
Wien (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, Dir. Adam Müller-Guttenbrunn). Der Widerspenstigen Zähmung, 5 m. — Ein Sommernachtstraum, 10 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Wien (Raimundtheater, Dir. Ernst Gettke). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (F. Bonn a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (E. Novelli mit Gesellschaft). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 12 m.
Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Der Kaufmann von Venedig, 4 m. (1 m. Dr. Max Pohl a. G.) — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. (C. Dreher a. G.)
Wismar i. M. (Stadttheater, Dir. Hans Polte). Macbeth, 1 m.
Wriezen a. d. O. (Schützenhaus) *und Anklam* (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
Würzburg (Stadtheater, Dir. Heinrich Adolphi). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 2 m.
Zittau (Stadttheater, Dir. D. Karl). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel),

4 m. — König Lear, 1 m. — Othello, 1 m. (L. Stahl a. G.)

Zürich (Stadttheater, Dir. Alfr. Reucker). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — König Lear, 2 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.

Nach vorstehender Statistik sind somit von 178 Theater-Gesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 977 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Die bezähmte Widerspenstige	127	mal	von	56	Gesellschaften
Othello	125	„	„	77	„
Der Kaufmann von Venedig	111	„	„	59	„
Romeo und Julia	99	„	„	69	„
Hamlet	96	„	„	61	„
Ein Sommernachtstraum	88	„	„	33	„
Was ihr wollt	52	„	„	15	„
Viel Lärm um Nichts	39	„	„	20	„
Das Wintermärchen	31	„	„	14	„
Julius Cäsar	29	„	„	14	„
König Lear	25	„	„	14	„
König Heinrich IV., 1. Teil	23	„	„	11	„
König Richard III.	21	„	„	13	„
König Heinrich V.	19	„	„	4	„
Die Komödie der Irrungen	15	„	„	7	„
Macbeth	13	„	„	9	„
König Richard II.	13	„	„	7	„
König Heinrich VI., 1. Teil	10	„	„	4	„
König Heinrich IV., 2. Teil	8	„	„	4	„
König Johann	8	„	„	2	„
Coriolanus	8	„	„	5	„
König Heinrich VI., 2. Teil	6	„	„	3	„
Maß für Maß	5	„	„	2	„
König Heinrich VIII.	3	„	„	2	„
Der Sturm	3	„	„	2	„

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

Leipzig, 12. Februar 1904. Armin Wechsung.

Shakespeare-Bibliographie
1903

Mit Nachträgen zur Bibliographie früherer Bände des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Dr. Gustav Becker.

VORBEMERKUNG

An Stelle des erkrankten Herrn Oberbibliothekars Dr. Richard Schröder hat der Unterzeichnete für den vorliegenden Band des Jahrbuchs die Herstellung der Bibliographie übernommen. Alle Freunde des Shakespeare-Jahrbuchs werden mit mir dankbar die Verdienste des vortrefflichen Bibliographen anerkennen, der nicht zum geringsten Teil dazu beigetragen hat, den Wert des Buches zu erhöhen. Besonders aber fühlt sich ihm der Unterzeichnete zu großem Dank verpflichtet, da er die Arbeit, die er in letzter Stunde erst übernommen hat, nicht hätte durchführen können, wenn er nicht ein von Herrn Dr. Schröder so wohlgeordnetes Haus vorgefunden hätte.

Von der Brauchbarkeit der von seinen Vorgängern eingeführten Einrichtung der Bibliographie überzeugt, hat sich der Unterzeichnete entschlossen, dieselbe auch diesmal beizubehalten. Nach dem Vorgang des Herrn Schröder ist wiederum ein Register beigegeben, um die Orientierung über die Literatur gewisser Fragen zu ermöglichen und so dem Mangel einer systematischen Anordnung der Bibliographie etwas zu begegnen. Die Nummern der vorliegenden Bibliographie reihen sich an die des vorhergehenden Jahres an; die Nummern der Nachträge beziehen sich auf frühere Bände und sind in ( ) geschlossen. Die Nummern der Miszellen tragen ein *. Starke Abkürzungen kommen nur in dem Register vor; eine Zusammenstellung solcher Abkürzungen findet sich vor dem Register.

Wie in früheren Jahren sei auch dies Mal an die Verfasser und Verleger von Druckschriften, besonders von Zeitschriftenaufsätzen und Zeitungsartikeln die Bitte gerichtet, die Bibliographie durch Zusendungen fördern zu wollen.

Gustav Becker.

I. ENGLAND und AMERIKA

a. Gesamt-Ausgaben

1686 The Stage Shakespeare. — Romeo and Juliet; Hamlet; Coriolanus; Julius Caesar; As You Like It; Merchant of Venice. Edited by Austin Brereton. London and Glasgow: Collins and Sons. 1903.

Rezension: Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 7, 1903. — Athenæum No. 3973 vom 19. Dezember 1903. S. 827.

1687 The Works of Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. With Portrait. 3 Vol. Oxford: Clarendon Press. 1903. 12°

Oxford Miniature Edition.

1688 The Comedies, Histories, and Tragedies, together with his Poems and Sonnets, with Introductions and Footnotes by W. J. Craig. In 40 vol. 64°. London: Methuen. 1903.

1689 *Royal Shakespeare (The):* The Poet's Works in Chronological Order from the Text of Professor Delius, including Two Noble Kinsmen and Edward III. With an Introduction by F. J. Furnivall. With numerous Illustrations from Original Designs. To be completed in 34 Fortnightly Parts. Part I. Sm. 4to. (48 S.) New York: Cassell and Co. 1903.

Rezension: Morning Advertiser. London. 29 September, 1903.

1690 Works. With an Introduction and Notes by John Dennis, and Illustrations by Byam Shaw. *(The Chiswick Edition.)* London: George Bell and Sons. — New York: The Macmillan Co. 1899 ff. 16°

Über die bisher erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 39. S. 362, No. 1190.

Neu erschienen sind 1902: Vol. 34: Titus Andronicus. Vol. 35: Timon of Athens. — 1903: Vol. 36: Poems. Vol. 37: Sonnets.

Rezensionen: The Athenæum, January 17, 1903, S. 81. — Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 31, 1903. S. 100.

1691 A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. II. Macbeth. Revised edition by Horace Howard Furness, Jun. Philadelphia: J. B. Lippincott Company. London. 1903. (XIV, 566 S.) 8°

Vgl. auch 599**.

Rezensionen: Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. August 8, 1903. — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. October-December 1903. S. 169 bis 170.

1692 *New Century Shakespeare*; the Cambridge text from the latest edition of W. A. Wright; with introduction, notes, and glossaries to each play by Israel Gollancz; the complete notes, with variorum readings and general glossary of A. Dyce; a general introduction, and life of the poet by W. J. Rolfe; and a history of the drama and general criticism by H. H. Hudson and others, Edition de luxe. In 24 vols. Vol. 1—4, 1900. Vol. 5, 6; Vol. 7—12, 1901. Vol. 13—18; Vol. 19, 20, 1902. Vol. 21—24. 8° Boston: Dona Estes and Co.

Vgl. No. 600.

1693 Complete Works. Handy volume edition; Introduction, glossary and notes by Israel Gollancz. Vol. 7. New York: A. L. Burt, 1902. 12°

1694 *The Windsor Shakespeare.* Two Gentlemen of Verona. Edit. with Notes by Henry N. HUDSON. With Frontispiece. 8° (80 S.) T. C. & E. C. Jack. 1902.

1695 *The Windsor Shakespeare.* Edited with Notes by Henry N. HUDSON. Edinburgh: T. C. and E. C. Jack. 1903. 8°

Über die bisher erschienenen Bände s. No. 606**, 1194** und 1694.

Neu erschienen sind 1903: TROILUS AND CRESSIDA (141 S.) — KING HENRY V. (126 S.) — KING HENRY VIII. (129 S.) — MUCH ADO ABOUT NOTHING (95 S.) — A WINTER'S TALE. — TWELFTH NIGHT (102 S.) — ANTONY AND CLEOPATRA (154 S.) — ALL'S WELL THAT ENDS WELL (170 S.) — COMEDY OF ERRORS (74 S.) — MEASURE FOR MEASURE (119 S.) — TAMING OF THE SHREW (119 S.) — CYMBELINE. — LOVE'S LABOUR'S LOST (107 S.) — TIMON OF ATHENS. — KING HENRY IV., Part. I. — KING HENRY IV., Part. II. — LUCRECE, TITUS ANDRONICUS AND TWO NOBLE KINSMEN. — KING RICHARD II. — KING HENRY VI., Part. I. — KING HENRY VI., Parts 2 und 3. SONNETS. VENUS AND ADONIS.

1697 Complete Works. Edited by C. PORTER and A. H. CLARKE. Leytonstone: George G. Harrap. New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1903. 12°

Pembroke Edition.

1698 *The Picture Edition.* London, Glasgow, Dublin: Blackie and Son. Ltd. 8°

Vgl. No. 608** und No. 1198.

Neu 1902: RICHARD III.

1699 *The Little Quarto Shakespeare.* London: Methuen.

Rezension: Athenæum 19. Dezember 1903. S. 827.

1700 *The Edinburgh Folio Shakespeare*: «Coriolanus», «Titus Andronicus», «Romeo and Juliet», «Timon of Athens», «Julius Caesar». London: Grant Richards. 1903. fol.

Vgl. No. 1193.

1701 *First Folio Shakespeare.* Leytonstone: Geo. G. Harrap. New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1903.

Vgl. No. 1709 u. 1721.

1702 Shakespeare, Plays. Vol. 37. New York: Cassell & Co. 1901.

National Library Edition.

1703 Shakespeare, W.: Complete Plays and Poems. New Pocket Ed. In 3 vol. New York: Ch. Scribner's Sons. 1902. 16°

Caxton Series.

1704 Shakespeare, W.: Comedies. London: Harper. 1902. 8°

Abbey Shakespeare.

---

b. AUSGABEN EINZELNER DRAMEN

As You Like It

1705 AS YOU LIKE IT. Edited by T. W. BERRY and T. P. MARSHALL. London: Simpkin. 1903. 8°

1706 AS YOU LIKE IT. With Introduction, Text and Notes by Alfred L. CANN. London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1707 AS YOU LIKE IT, edited by C. R. GASTON. London and New York: Macmillan and Co. 1902.

American and English Pocket Classics.

1708 AS YOU LIKE IT. With Notes, Introduction and Glossary. Edited by Flora MASSON. With 7 Illustrations and Coloured Frontispiece by Dora CURTIS.

Also many Illustrations in the Introduction and Glossary from Contemporary Prints. London: Dent. 1903. 8°

Dent's Shakespeare for Schools.

Comedy of Errors

1709 The Comedie of Errors. Edited, with Notes, Introduction, Glossary, List of Variorum Readings and Selected Criticism, by Charlotte Porter and Helen A. Clarke. Leytonstone: Geo. G. Harrap. New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1903. (182 S.) 12°

The First Folio Shakespeare.

Cymbeline

1710 Cymbeline. Edited by Edward Dowden. (XLIII, 212 S.) London: Methuen. 1903.

1711 Cymbeline. New York: Cassell and Co. 1901.

Hamlet

1712 Hamlet, Prince of Denmark. With Notes, Introductions and Glossary. Edited by Oliphant Smeaton. With 6 Illustrations and Coloured Frontispiece by Patten Wilson, and Many Illustrations in the Introduction and Glossary from Contemporary Prints. London: Dent. 1903. 8°

Dent's Shakespeare for Schools.

Henry IV

1713 I. Henry iv. The First Part of Henry the Fourth. Edited by Frederic W. Moormann. The Warwick Shakespeare. Vol. 28. 178 S. London: Blackie & Son. 1904.

Inhalt:

Preface. — Introduction: 1. Literary History of the Play and Date of Composition. 2. The Sources of the Incidents. 3. Plot and General Characteristics. 4. The Characters. — Textausgabe. — Notes. Appendix, Metrical Notes Glossary. General Index to Notes. Index to Words.

Henry V

1714 King Henry v. With Introduction and Notes. Edited by R. F. Cholmeley. London: Holden. 1903. 8°

The Blackfriars Shakespeare.

1715 The Life of King Henry v. With Introduction, full Text, and Notes by C. W. Crook. London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1716 The Life of King Henry v. Edited by Herbert Arthur Evans. (XLVIII, 173 S.) London: Methuen. 1903. 8°

Arden Edition.

1717 King Henry v. Notes, etc. by D. Ferguson. Swan ed. London: Longmans. 1900. Illus.

Henry VIII

1718 King Henry viii. Edited, with Introduction and Notes, Arranged and Classified, by Thomas Page. New edition. London: Simpkin. 1903. 8°

Julius Cæsar

1719 Julius Cæsar. With Notes, Introduction, and Glossary. Edited by F. Armytage-Morley, D. C. L. With 5 Illustrations by T. H. Robinson, and many Illustrations in the Introduction and Glossary from Contemporary Prints. London: Dent. 1903. 8°

Temple Shakespeare for Schools.

1720 JULIUS CÆSAR. With Introduction and Notes by David PATRICK and Thomas KIRKUP. London and Edinburgh: Chambers. 1903. 8°
Academy Shakespeare.

Love's Labour's Lost

1721 LOVE'S LABOUR LOST. Leytonstone: George G. Harrap. 1903. 8°
First Folio Edition. S. No. 1709.

Macbeth

1722 MACBETH. Edited by A. A. BRAYLAY. London: Simpkin. 1903. 8°
Normal Tutorial Series.

1723 Shakespeare, W.: MACBETH, Notes by Edward Everett Hale, Jr. New York: University Publication Co. 1902. 16°
Standard Literature Series No. 53.

1724 Shakespeare's MACBETH. Ed. by C. L. HOOPER. Chicago: Ainsworth and Co. 1902. Illus.
XXth Century Shakespeare.

1725 MACBETH. Edited by R. B. JOHNSON. Edinborough and London: William Blackwood & Sons. 1903. 8°
School Shakespeare.

1726 MACBETH. Edited by Professor Mark Harvey LIDDELL. New York 1903.
The Elizabethan Shakespeare.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. Oktober-Dezember 1903. S. 159—161 (Professor Marc Harvey Liddell's ELIZABETHAN SHAKESPEARE).

1727 MACBETH. With Introduction and Notes. Edited by M. J. C. MEIKLEJOHN. London: Holden 1903. 8°
The Blackfriars Shakespeare.

1728 Shakespeare: MACBETH. Notes, Introduction, Glossary by George SMITH. 5 Illustr. by T. H. ROBINSON. Cr. 8 vol. London: Dent 1902.

1729 MACBETH. Edited with Introduction Notes, Glossary, Appendix, and Indexes. by A. W. VERITY. New Edition. (XXXVI, 208 S.) Cambridge: University Press. 1903. 16°
The Pitt Press Shakespeare for Schools.

1730 The Tragedy of MACBETH, edited for the use of Students by A. W. VERITY, M. A. Cambridge: University Press. 1902.
Rezension: The Modern Language Quarterly. Vol. 6 (1903). Nr. 1, S. 35 (von W. W. G[REG]).

Merchant of Venice

1731 MERCHANT OF VENICE; ed. by F. MANLEY. 1902. 16° Birchard.
Laurel Classics.

A Midsummer Night's Dream

1732 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Edited, with Introduction, Glossary, Lists of Variorum Readings, by Charlotte PORTER and H. A. CLARKE. Leytonstone: George G. Harrap. New York: Thomas Y. Crowell & Co. 1903. 12°
First Folio Edition.

1733 Shakespeare, W.: MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Introduction by Mrs. H. RAILTON. Westminster: Constable. 1902. 4°

Much Ado About Nothing

1734 MUCH ADO ABOUT NOTHING. With Introduction, Notes, and Appendices by A. BARTER. London: Simpkin. 1903. 12°
Normal Tutorial Series.

1735 MUCH ADO ABOUT NOTHING. With Introduction, Text, and Notes by Alfred L. CANN. London: Simpkin. 1903. 8°

Normal Tutorial Series.

1736 MUCH ADO ABOUT NOTHING. With Introduction, Text, and Notes by Alfred L. CANN. London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1737 MUCH ADO ABOUT NOTHING. With Introduction and Notes by W. J. CRAIG. London: Methuen. 1903. 16°

Othello

1738 The Tragedy of OTHELLO. Edited by H. C. HART. (XLIV, 256 S.) London: Methuen and Co. 1903. 8°

Richard II

1739 The Tragedy of KING RICHARD II. With Introduction, Full Text, Notes, and Glossary by C. W. CROOK. London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1740 RICHARD II. With Notes, Introduction, and Glossary. Edited by W. Keith LEASK. With 6 Illustrations and Coloured Frontispiece by Dora CURTIS. Also many Illustrations in the Introduction and Glossary from Contemporary Prints. London: Jack, Dent and Co. 1903. 8°

1741 RICHARD II. With Introduction and Notes for Students, etc. by S. WOOD and F. MARSHALL. (XLII, 187 S.) Dublin: M. H. Gill.

Oxford and Cambridge Edition.

1742 KING RICHARD II. New York: Cassell and Co. 1903. 12°

National Library.

Richard III

1743 RICHARD III. Parsed and Analysed by Prof. E. E. DENNEY and P. Lyddon ROBERTS. London: Simpkin. 1902. 8°

Normal Tutorial Series.

1744 KING RICHARD III. Adapted for school use; by A. M. KELLOGG. New York. 1901. 1902. 16°

Tempest

1745 The TEMPEST. Illustrated by Robert Anning BELL. Westminster: Archibald Constable and Co. 1902.

Vgl. No. 614.

1746 The TEMPEST. «The Merry Wives of Windsor.» «The Two Gentlemen of Verona.» London: Methuen. 1903. 16°

Twelfth Night

1747 SHAKESPEARE, W.: «Twelfth Night». London and New York: John Lane. 1902. 8°

Vale Press Shakespeare. Vol. 22.

Winter's Tale

1748 Shakespeare's WINTER'S TALE. Pandosto; or, The Triumph of Time. New York: Cassell and Co. 1901.

National Library. New Series. Vol. 8. No. 417.

---

c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

1749 POEMS and SONNETS. With an Introduction by Edward DOWDEN. London: Paul, Trench, Trübner & Co. 1903. 8°

1750 SONNETS. With Frontispiece. Curtis (Guildford). 1902. (154 S.) 16°

1751 SONNETS. Complete and Unabridged; the Text conforming to the latest Scholarly Editions. With Frontispiece. (166 S.) New York: G. P. Putnam and Sons. 1903. 32°
Ariel Booklets.

---

d. ANTOLOGISCHE AUSZÜGE

1752 BACON-SHAKESPEARE Calendar for 1904. With Daily Quotations from Both. London: Gay and Bird. 1903.

1753 SHAKESPEARE Remembrance Calendar (The). 1904. London: Simpkin. 1903. 18°

1754 SHAKESPEARE Sonnet Calendar. 1903. London: Simpkin. 1902. 18°
Vgl. No. 665.

1755 SIDOLPH, A. B.: Children's Shakespeare. 1902.

1756 SONGS of Shakespeare. (70 S.) London: Anthony Treherne & Co. 1903. 64°
The Waistcoat Pocket Series.

---

e. SHAKESPEAREANA

1757 ACHESON, Arthur: Shakespeare and the Rival Poet. Displaying Shakespeare as a Satirist and Proving the Identity of the Patron and the Rival of the Sonnets. With a Reprint of Sundry Poetical Pieces by George CHAPMAN bearing on the Subject. (368 S.) London and New York: John Lane. 1903. 8°
Rezension: Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. December 12, 1903.

1758 ADAMS, F.: «King Lear», II. IV. 56.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 323—24.

1759 ANDREWS, Aurelia: Little Notes on Shakespeare's England. (114 S.) London: Swan Sonnenschein & Co. 1903. 8°

1760 ARBUTHNOT, George: Shakespeare Sermons. 1900. 1901. Illus. London: Longmans.
Vgl. No. 211.

1761 ARBUTHNOT, M. E.: St. George's Day at Stratford-on-Avon; a National Festival. Illustr.
Treasury. London. June 1903.

1763 ASHHURST, R. L.: Contemporary Evidence of Shakespeare's Identity. 8° 68 S. Philadelphia MDCCCCIII.
Publications of the Shakespeare Society of Philadelphia. No. 5. Read before the Society April 29, 1903.

1764 ATKINSON, A. R.: Bacon and Shakespeare. A Contrast.
Monthly Review. London. May 1903.

1765 AXON, William E. A.: A Chinese Analogue of Ben Jonson's Alchemist.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 10, 1903.

1766 B., C. C.: Hamlet I, IV, 36—8.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 28, 1903. (Erwiderung auf No. 1919.)

1767 B., W. C.: «King Lear», II. IV. 56.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 324.

1768 BACON (Lord): Essays. Introduction, Text, Notes. Appendices, by T. E. MARGERISON. London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1769 BACON (Lord): Essays. Part I. Essays 1—26. With an appendix containing Essays 46 and 50. Edited with Life, Introduction, Notes arranged and classified. Analysed, by Thomas PAGE. London: Simpkin. 1903. 8°

1770 BACON'S Essays. Selections from — —. With Introduction, Notes, and Paraphrases by R. Oswald PLATT. (XIX, 55 S.) London: Macmillan. 1903. 12°

1771 BACON (Lord): Selected Essays. Edited with Introduction and Notes by A. E. ROBERTS. (100 S.) London: G. Bell. 1903. 8°

1772 BAKER, George P.: A New Source of the Changeling.

Journal of Comparative Literature. New York: McClure Philips & Co. January-March 1903. S. 87—88.

1773 BAKER, Harold: The Collegiate Church of Stratford-on-Avon. London: George Bell and Sons.

Rezension: Notes and Queries. 9th Series. Vol. XI. Feb. 28, 1903. S. 179. (. . . Not avowedly a guide to Shakespearean associations of Stratford is this, yet Shakespeare dominates the whole book, which, in addition to architectural and ecclesiastical details concerning the church, follows his footsteps wherever any traces are left . . .)

1774 BANG, W.: A Letter to Ben Jonson. [edited].

The Modern Language Quaterly. Edited by Walter W. GREG. London. Vol. 6. No. 2. (August 1903.) S. 72—73.

1775 BASTIDE, Ch.: Huguenot Thought in England. A Study of the Political Teachings of the Huguenots in England During the Seventeeth Century. I. II.

Journal of Comparative Literature. New York: McClure, Philips & Co. January-March 1903. S. 10—46. April-June 1903. S. 154—181.

1776 BATES, E. F.: Shakespeare's Seventy-sixth Sonnet.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. June 20, 1903. S. 493.

1777 BAYLEY, A. R.: George Peele as a Dramatist.

Oxford Point of View. London: Simpkin, Marshall and Co. February 15, 1903.

1778 BAYLEY, A. R.: Robert Greene and Roger Bacon.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 7, 1903.

1779 BAYNE, Thomas: Shakespeare's Geography.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. May 23, 1903. — Series 9. Vol. 12. August 1, 1903. (Erwiderung auf No. 1995.)

1780 BAYNE, Thomas: Ben Jonson and Tennyson.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. September 5, 1903.

1781 BEESLEY, G. J.: My Shakespeare Autograph Book. Illustr.

Strand Magazine. London. March 1903.

1782 BIRTHPLACE, Shakespeare's.

Shrine. London. February 1903.

1783 BIRTHPLACE, Shakespeare's.

The Academy and Literature. Vol. 64. March 7, 1903. S. 216.

1784 BLIND, Mathilde: Shakespeare Sonnets. London: De la More Press. 1902. 16°

1785 BLOOM, J. Harvey, Rector of Whitchurch: Shakespeare's Garden. With 4 Illustrations. (XI, 243 S.). London: Methuen, 1903. 16°

Rezension: The Academy and Literature. Vol. 64. March 21, 1903. S. 274—75.

1786 BLOOM, T. Harvey: Shakespeare's Church. London: T. Fisher Unwin. 1903.

1787 BOAS, Frederick S.: The Source of Chapman's «The Conspiracie and Tragedie of Charles, Duke of Byron» and «The Revenge of Bussy d'Ambois».

Athenæum No. 3924. 1903.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 342 (von Wilhelm DIBELIUS).

1788 Boas, Mrs. Frederick: In Shakespeares England. (VIII, 296 S.) London: Nisbet. 1903. 8°

1789 Brassington, W. Salt: Shakespeare's Homeland. Sketches of Stratford-upon-Avon. The Forest of Arden and The Avon Valley. With over 70 Illustrations, by Henry J. Howard and Sidney Heath. (XI, 356 S.) London: Dent, 1903. 8°

Rezension: The Scottish Historical Review. Vol. 1. No. 2. Glasgow. January, 1904. S. 213 (von N. MacColl).

1790 Brown, J. T. T.: The Bannatyne Manuscript: a Sixteenth Century Poetical Miscellany.

The Scottish Historical Review. Vol. 1. No. 2. Glasgow. January 1904. S. 136—158.

1791 Buchanan, George: Jephtha: A Drama Translated from the Latin by A. Gordon Mitchell. Illustrated by Jessie M. King. (130 S.) London: A. Gardner. 1903. 8°

1792 Buckley, E. R.: The Elizabethan Playwright in his Workshop.

Gentleman's Magazine. London. June 1903.

1793 Burgess, William: The Bible in Shakespeare. A Study of the Relation of the Works of William Shakespeare to the Bible; with numerous parallel passages, etc. Chicago: The Winona Publishing Company. 1903. (288 S.) 8°

1794 How did Calderon know Shakespeare's Plays?

Westminster Review. July 1903.

1795 Cann, A. L.: Helps to the Study of Shakespeare's Much Ado About Nothing. With Notes. (176 S.) London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1796 Canning (The Hon. Albert S. G.) Shakespeare Studied in Eight Plays. (495 S.) London: F. Fisher Unwin. 1903. 8°

1797 Carlyle, Thomas: On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. New York: Cassel and Co. 1903. 12°

National Library.

— Carpenter, Frederick Ives: The life and repentance of Marie Magdalene by Lewis Wager.

S. Wager.

1798 Carter, Dr.: Shakespeare and the Genevan Bible.

Leisure Hour. London. April 1903.

1799 Cary, Elizabeth L.: «Everyman»; a Morality Play. Illustrated.

The Critic. New York: Putnam. January 1903.

1800 Chamber's Cyclopædia of English Literature. New edition by David Patrick. Vol. 3. A History, Critical and Biographical, of Authors in the English Tongue from the earliest Times till the Present Day, with Specimens of their Writings. Illustrated. (XVI, 858 S.) Edinburgh: W. & R. Chambers. 1903. 4°

Vgl. No. 1261.

1801 Chambers, David Laurence: The Metre of Macbeth. Its Relation to Shakespeare's Earlier and Later Work. Published by the Graduate School of Princeton University. Princeton, 1903. (70 S.) 8°

1802 Chambers, E. K.: The Mediæval Stage. Two Vols. Oxford: at the Clarendon Press. 1903.

Rezensionen: The Modern Language Quarterly, Edited by Walter W. Greg. Vol. 6 (1903). No. 3. S. 144—46 (von R. B. McKerrow). — The Athenæum. 19. September 1903. S. 373—74. — Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. August 1, 1903. — Englische Studien. Begr. von Eugen Kölbing. Hrsg. von Joh. Hoops. Bd. 33. Heft 1. S. 107 bis 110. 1903 (von George Saintsbury).

1803 Chambers, E. K.: «Everyman» on Nothing Hill.

The Academy and Literature. Vol. 64. April 18, 1903. S. 394—395.

1804 Chase, Lewis Nathaniel: The English Heroic Play. (250 S.) New York: Macmillan Co. 1903. 8°

Columbia University Studies in Comparative Literature.

1805 CHRIST in Shakespeare.

Vgl. ELLIS, Charles.

1806 CLAYTON-CALTHROP, D.: Andrew Carnegie and William Shakespeare.

New Liberal Review. London. April 1903.

1807 COLLINS, J. Churton: Had Shakespeare read the Greek Tragedies? I. II. III.

Fortnightly Review. London. April, May, July 1903.

1808 COOK, Albert, S.: A Remote Analogue to the Miracle Play.

The Journal of Germanic Philology. Ed. by Gustav E. KARSTEN. Vol. 4. 1902. No. 4. S. 421—451.

1809 COOK, Albert S.: Shakespeare's «Pattens of Bright Gold».

The Journal of Germanic Philology. Bloomington. Vol. 4. 1902. No. 4. S. 481 f. Über M. of V. V, 1, 59.

1810 CORBIN, John: A New Portrait of Shakespeare: The Case of the Ely Palace Painting as against that of the so-called Droeshout Original, and the Ely Palace Portrait. By John CORBIN, the author of «The Elizabethan Hamlet». With five portraits. New York and London: John Lane: The Bodley Head. (96 S.) 1903. 12°

Rezensionen: Academy and Literature. Vol. 64. 9 May, 1903. S. 460. — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. October-December 1903. S. 171—172.

1811 CORELLI, Marie: Stratford-on-Avon; the Body-Snatchers.

King and Country. London. April 1903.

1812 CORELLI, Marie: The Plain Truth of the Stratford-on-Avon Controversy. Concerning the fully intended Demolition of Old Houses of Henley Street, and the Changes proposed to be effected on the National Grounds of Shakespeare's Birthplace. London: Methuen and Co. 1903. (68 S.) 8°

1813 COTTER, James H.: Shakespeare's Art: Studies on the Master Builder of Ideal Characters. Cincinnati: Robert Clark Company. 1903. (183 S.) 12°

1814 COURTHOPE, W. J.: A History of English Poetry. Vols. III and IV. (566, 506 S.) London and New York: Macmillan & Co. 1903. 8°

Rezension: The Athenæum. 12. December 1903. S. 785—786.

1815 Early Printed Books in the University Library of Cambridge, 1475—1640. Vol. 3, Scottish, Irish, and Foreign Presses. With Addenda. (449 S.) Cambridge University Press. 1903. 8°

1816 CRAWFORD, C.: Ben Jonson.

Notes and Queries. Vol. 9. Series 10. 301.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. 1903. Bd. 39. S. 339—341 (von W. DIBELIUS).

1817 CRAWFORD C.: The Bacon-Shakespeare Question.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 14, 1903. S. 122—124. — April 18, 1903. S. 302—305. — May 16, 1903. S. 383—385.

1818 CRESSWELL, Lionel: Shakespeares at Romford, Essex, 1637—1689.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. October 17, 1903. (Ergänzung zu No. 1848.)

1819 The Ways of [Shakespearean] CRITICISM.

The Academy and Literature. Vol. 64. June 27, 1903. S. 636—637.

1820 CROOK, C. W.: Helps to the Study of Shakespeare's Richard II. (XLII, 139 S.) London: Ralph, Holland & Co. 1903. 8°

1821 CROSSE, Gordon: Othello on the Stage.

Macmillan' Magazine. London. January 1903.

1822 DEY, E. Merton: Hamlet I, 3, 114 [With almost all the holy vows of heaven].

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 28, 1903.

1823 DEY, E. Merton: «The Winter's Tale», I. ii. 11—14.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. S. 168.

1824 Dey, E. Merton: «The Winter's Tale», I. i. 39—42.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 324.

1825 Dey, E. Merton: «The Winter's Tale», II. i. 68.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 325.

1826 Dey, E. Merton: «The Winter's Tale», I. ii. 74—75.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. S. 163.

1827 Dix, E. R. McC.: The Earliest Dublin Edition of Shakespeare's Plays.
The Athenæum. February 7, 1903. S. 177.

1828 Drake, F. C.: Shakespeare in Modern Settings. Illustr.
Cosmopolitan. New York-London. August 1903.

1829 Drummond, Michael: Shakespeare's Contemporaries.
National Review. London. February 1903.

1830 Dryden, John: Essay on Dramatic Poetry. Edited by W. H. Hudson. London: Dent. 1903. (XVI, 140 S.) 12⁰
Temple Series of English Texts.

1831 Du Pré, L. M: Sketch of English Literature. With the Lives and Works of the Chief Authors. London: Allman 1903. (264 S.) 8⁰

1832 Dyce, A.: Glossary to the Works of William Shakespeare. Revised with Notes by H. Littledale. London: Swan Sonnenschein & Co. 1902. 8⁰

1833 Eaton, R. R.: Shakespeare and the Bible. Edinburgh and London: J. Blackwood and Co. 1903.

1834 Edwards, Edward: A Book of Shakespeare's Songs. With Musical Settings by Various Composers. The whole arranged and decorated. New York: G. Schirmer. 1903. (100 S.) 4⁰

1835 Egan, M. F.: The Ghost in Hamlet.
Catholic University Bulletin. October 1901.

1836 Egan, M. F.: Pedagogical uses of Shakespere.
Catholic University Bulletin. January 1901.

1837 Ellacombe, Rev. Henry N.: In My Vicarage Garden and Elsewhere. Portrait. (222 S.) New York: John Lane, The Bodley Head.
Enthält: Plant Lore of Shakespeare.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 37—38.

1838 Ellis, Charles: The Christ in Shakespeare. Dramas and Sonnets interpreted by Charles Ellis. 31 ed. with a deeply interesting Supplement. London: G. Stoneman. 1902. (370 S.) 8⁰

1839 Ellis, E. J.: Keat's Shakespeare.
Shrine. London. February 1903.

1840 Errors, The, of the Avon Star. Another Literary Manual for the Stratford-on-Avon Season of 1903. Edited by J. Harvey Bloom. (Stratford-on-Avon:) Morgan 1903. (48 S.) 8⁰

1841 Erskine, J. The Elizabethan Lyric: A Study. (XVI, 344 S.) New York: Macmillan Company. 1903.
Columbia University Studies in English. Vol. 2.

1842 Etty, J. L.: Julius Caesar; A Study in Shakespeare's History.
Macmillan's Magazine. London. March 1903.

1843 Evans, H. A.: Another Seventeenth Century Allusion.
The Athenæum. 13. Juni 1903. S. 755.

1844 Everyman: The Fifteenth Century Morality Play. With Illustrations reproduced from sixteenth century wood-cuts. Cloth; 8¼X6; pp. 42. New York: Fox, Duffield & Co. 1903.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. II. No. 4. October-December 1903. S. 170—171.

1845 F., F. J.: Macbeth's «Trebble Scepters», IV. i. 143.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 325.

1846 Fernow, H.: Banquo.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 10, 1903. (Regt die Frage der korrekten Aussprache des Namens an. Vgl. No. 1944.)

1847 Fitzgerald, P.: Shakespearean Representations; Their Laws and Limits.

Gentleman's Magazine. London. April 1903.

1848 Furnivall, F. J.: Shakespeares at Romford, Essex, 1637—1689.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. September 12, 1903.

1849 Garnett, Richard, C. B., LL. D. English Literature. An illustrated Record in four volumes. Vol. 1: From the Beginnings to the Age of Henry VIII. By Richard Garnett. — London: William Heinemann. MCMIII. Vol. 2: From the Age of Henry VIII to the Age of Milton. By Richard Garnett, and Edmund Gosse. XIV u. 389 S. (Darin: Chapter IV: The Predecessors of Shakespeare [S. 154—190]; Chapter V, VI: Shakespeare [S. 191—256].) — London and New York: The Macmillan Company, MCMIII.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. CXI. Bd. S. 445—447 (von A. Brandl).

1850 Garnett, Richard: English Literature. Vol. 3: From Milton to Jonson by Edmund Gosse. London: Heinemann. 1903. (New York: The Macmillan Company.) (XII, 381 S. mit zahlreichen Abbildungen.)

Rezension: Von Bd. 1 u. 3: Literarisches Centralblatt. Begr. von Fr. Zarncke. 54. Jg. 1903. No. 50. Sp. 1728—30. — The International Quarterly. Vol. 8. No. 1. September-Dezember 1903. S. 190—198 (von W. P. Trent: A History of English Literature). — Für dieses Werk und das vorhergehende: Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. June 13, 1903. S. 479—480. — Tho Academy and Literature. Vol. 64. June 27, 1903. S. 627—628

1851 Gerould, Gordon H.: Offa and Labhdraidh Maen.

Modern Language Notes XVII. 401.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 381 (von W. Dibelius),

1852 Gibson, A. E.: Hamlet, Prince of Denmark.

Arena. London. April 1903.

1853 Gilbert, Sir John: Shylock-Etching.

Art Journal. London. September 1903.

1854 Gould, J. C.: Shakespeare and Lord Burleigh.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 14, 1903. (Erwiderung auf No. 1916.)

1855 Greenwood, G. P.: The Medical Knowledge of Shakespeare.

Westminster Review. London, May 1903.

1856 Greg, Walter W.: The Bibliographical History of the First Folio.

The Library. A Review (Quarterly), edited by J. W. MacAlister. London. Second Series. No. 15. Vol. 4. July, 1903. S. 258—286.

1857 Haines, Reginald: Shakespeare's Scholarship.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 28, 1903.

1858 Hale jr., Edward Everett: The Influence of theatrical conditions on Shakespeare.

Modern Philology. A Quarterly Journal... Chicago, Leipzig. Vol. 1. No. 1. June 1903. S. 171—192.

1859 HALLETT, W. Hughes: «Honest, Honest Jago».
Fortnightly Review. London. February 1903
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 335 (von Wilhelm DIBELIUS).

1860 HAMELIUS, Paul: The Character of Cain in the Towneley Plays.
Journal of Comparative Literature. New York: McClure, Philips and Co. September-December 1903. S. 324—344.

1861 HARRISON, John Smith: Platonism in English Poetry of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. New York: The Columbia University Press, The Macmillan Company. London: Macmillan and Co. Ltd. 1903. (X, 235 S.)

Inhalt:

Chapter I: Ideals of Christian Virtues. I. Holiness. II. Temperance. III. Chastity. Chapter II: Theory of Love. I. Heavenly Love. II. Earthly Love. Chapter III: God and the Soul. I. Nature and the Soul. II. Nature of the Soul. III. Eternity of the Soul and of Matter. — Bibliography. Index. —

Rezension: Deutsche Literaturztg. Hsg. v. P. HINNEBERG. 24. Jahrgang (1903). No. 50. S. 3069—71 (von E. KÖPPEL).

— HART, H. C.: The Alchemist of Ben Jonson. Edited by H. C. HART.
S. JONSON, Ben.

1863 HART, H. C.: Ben Jonson and Gabriel Harvey.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. June 27, 1903. Vol. 12. August 29, 1903; October 3, 1903.

1864 HART, H. C.: Gabriel Harvey, Marston, and Ben Jonson.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 14, 1903. S. 201—203.

1865 HART, H. C.: Ben Jonson, Gabriel Harvey, and Nashe.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 21, 1903; December 19, 1903.

1866 HART, H. C.: Harvey and Marston.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 11, 1903. S. 281—282. — May 2, 1903. S. 343—345.

1867 HART, H. C.: «Runaways' Eyes» [«Romeo and Juliet», III, ii, 6].
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. S. 163.

1868 HARWOOD, H. W. Forsyth: Shakespeare and Lord Burleigh.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 21, 1903. (Erwiderung auf No. 1916.)

— HATHAWAY, Charles Montgomery: The Alchemist by Ben Jonson.
S. JONSON, Ben.

1869 HAZLITT, William: Characters of Shakespeare's Plays and Lectures on the English Poets. (449 S.) London: Macmillan. 1903. 8°
Library of English Classics.

1870 HAZLITT, W. Carew: Shakespear: Himself and His Work. A Study from New Points of View. 2nd edition. Revised, with important additions and several facsimiles. (XXXII, 294 S.) London: P. Quaritch. 1903. 8°

1871 HEMMING, Richard: Shakespeare's Shylock.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 4, 1903. S. 266.

1872 HERPICH, Chas. A.: Marston and Shakespeare.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 10. No. 63.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 342 (von Wilhelm Dibelius).

1873 HERPICH, Chas. A.; «As You Like It»; «Juno's Swans» I. iii. 77.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. S. 163. [Der Irrtum Shakespeares, der der Juno Schwäne beigibt, soll veranlaßt sein durch Kyds (?) «Soliman and Perseda» (vgl. Akt IV).

1874 HERPICH, Chas. A.: Shakespeariana. [Macbeth V, I, 86.]
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. October 24, 1903.

1875 Heywood, Thomas: Edited by A. Wilson. With an Introduction by J. Addington Symonds. New edition. (462 S.) London: T. Fisher Unwin. 1903. 8°
Mermaid Series.

1876 Hickey, Emily: «King Lear».
Irish Monthly, July, 1903.

1877 Hogan, J. F.: Shakespeare's Religion.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. July 25, 1903.

1878 Hooker, Elizabeth Robbins: The Relation of Shakespeare to Montaigne.
Publications of the Modern Language Association of Ancerica. Vol. 17. S. 312.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 337—338 (von W. Dibelius).
Vgl. No. 1319.

1879 Hope, Henry Gerald: Shakespeare's Seventy-sixth Sonnet.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 28, 1903. S. 251. (Erwiderung auf No. 1996.)

1880 Hughes, Charles: Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary. Being a survey of the Condition of Europe at the end of the 16th century. With an Introduction and an Account of Fynes Moryson's Career by Charles Hughes. London: Sherratt & Hughes, 1903. (XLVI, 497 S.) 4°
Rezensionen: The Academy and Literature (Sidney Lee). — The Athenæum. 30. Mai 1903. S. 681—682. — Ebenda 6. Juni 1903 (von W. G. Waters). — Ebenda 20. Juni 1903 S. 785 (von Chas. Hughes). — Ebenda 27. Juni 1903. S. 820. — National-Zeitung No. 462 und 466 (von Karl Witte: Die Deutschen im Urteile eines Engländers vor dreihundert Jahren).

1881 Hussey, Arthur: Shakespeare and Lord Burleigh.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. December 12, 1903. (Erwiderung auf No. 1996.)

1882 Ingleby, Holcombe: Shakespeare's Sonnet: «A New Theory».
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. September 12, 1903. (Erwiderung auf No. 1996.)

1883 Is it Shakespeare? The Great Question of Elizabethan Literature. Answered in the Light of New Revolutions and Important Contemporary Evidence hitherto Unnoticed. By a Cambridge Graduate. With Facsimiles. (XII, 387 S.) London: J. Murray. 1903. 8°
Rezensionen: The Academy and Literature. Vol. 64. 1903. April 4. S. 335—336. — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. October-December 1903. S. 175—176.

1884 Johnson, Samuel: Short Strictures of Plays of Shakespeare [extr. from Dr. Johnson's ed. of Shakespeare's Plays]. 1900. 52 S. 32°

1885 Jonson, Ben; Edited with Introduction and Notes by Brinsley Nicholson and C. H. Herford. 3 Vol. With Frontispiece. New edition. London: T. Fisher Unwin. 1903. 12°
The Mermaid Series.

1886 Ben Jonson, The Alchemist. Edited with introduction, notes, and glossary by Charles Montgomery Hathaway, jr. [Assistant Prof. of the English language and literature in Adelphi College, New York]. Inaug.-Dissert. der Yale University. New York: Henry Holt and Company. 1903. (VI, 373 S.) 8°
Yale Studies in English ed. by Albert S. Cook.
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 24. Jahrgang. No. 43. S. 2631 (von G. Sarrazin).

1887 Jonson, Ben: The Alchemist. Newly edited by H. C. Hart. (256 S.) London: De la More Press. 1903. 4°
King's Library.

1888 King, Allan: Birds in Shakespeare. Illustr.
Canadian Magazine. Toronto. December 1902. Vgl. auch No. 1328.

1889 King, Allan: Use of Insects in Shakespeare.
Canadian Magazine. Toronto. January 1903.

1890 King, Allan: Shakespeare's Use of Flowers.
Canadian Magazine. Toronto. February 1903.

1891 KING, A.: Shakespeare's Use of the Bible.
Canadian Magazine. Toronto. March 1903.

1892 KING'S LETTERS: from the Days of Alfred to the Accession of the Tudors. Newly ed. by Robert STEELE. (320 S.) London: De la More Press. 1903. 16°
King's Classics.

1893 KITTON, F. G.: Shakespeare Cottage at St. Albans.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 24, 1903.

1894 KNIGHT, J.: Shakespeare's «King John». Illustr.
Harper's Monthly Magazine. New York-London. May 1903.

1895 KNOTT, J.: The Medical Knowledge of Shakespeare.
Westminster Review. London. April 1903.

1896 LAMB, C.: Life and Works. Introd. and Notes by A. AINGER. 8° 6 Vol.; Ed. de luxe. med. 8° 12 Vol. London: Macmillan. 1900. 1901.

1897 LAMB, Mary & Charles: Tales from Shakespeare. Illus. by R. Anning BELL. Westminster: Constable. 1902. 8°

1898 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. Edited with an Introduction by William MACDONALD. With Reproductions from the Original Illustrations. (Works: Vol. 6.) (XII, 249 S.) London: Dent. 1903. 8°

1899 LAMB, Mary and Charles: Tales from Shakespeare. With 6 color plates and 70 half tone illustrations by W. PAGET. 1 Vol. New York: E. P. Dutton and Company. 319 S. 1901.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 52.

1900 LAMB'S Tales from Shakespeare. With the Story of Shakespeare's Life by E. A. PARRY. London: Sherratt and Hughes. 1903. (212 S.) 8°

1901 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. With Introduction and Notes by C. D. PUNCHARD. (XXXI, 160 S.) London: Macmillan. 1903. 8°

1902 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. With Illustrations by Byam SHAW. (XI, 363 S.) London: George Bell and Sons. 1903. 8°

1903 LAMB, Chárles and Mary: Tales from Shakespeare. For Preliminary Students. Oxford and Cambridge Ed. G. Gill. 1904. 8°

1904 LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. With Illustrations. (360 S.) Edinburgh: Nimmo, Hay, and Mitchell. 1903.
Evening Hour Library.

1905 LAMB, Charles: Tales from Shakespeare. Designed for the use of Young People. New edition. (416 S.) London: Routledge. 1903. 8°

1906 LAMB, Charles: Specimens of English Dramatic Poets. Edited with Introduction by William MACDONALD. With Portraits and other Illustrations. 2 Vol. (395, 392 S.) London: Dent. 1903. 8°

1907 LANG, Andrew: An English Garner: Social England. Illustrated. A Collection of Seventeenth Century Tracts. With an Introduction. New York: E. P. Dutton & Co. 1903. (458 S.) 8°

1908 LANIER, Sidney: Shakespeare and his Forerunners. Studies in Elizabethan Poetry and its Development from Early English. Vol. 1. 2. New York: Doubleday Page. London: Heinemann. 1902. (XXIV, 324 und XIX, 329 S., 100 Illustr.)
Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 266—267 (von Alois BRANDL). — The Athenæum. März 23, 1903. S. 649. — Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 7, 1903. S. 199—200. — The Academy and Literature. Vol. 64. March 28, 1903. S. 311—312. — The Journal of English and Germanic Philology. V. 1. (von Cl. B. TINKER). — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 38—39.

1909 LAWYERS and Shakespeare.
Westminster. Review. London. February 1903.

1910 Lee, G. Ambrose: The Heraldry of Shakespeare's «Richard III.» at his Majesty's Theatre.

Generalogical Magazine. December 1903.

1911 Lee, Sidney: The Alleged Vandalism at Stratford-on-Avon. With Twelve Illustrations. Westminster: Constable and Co. 1903. (79 S.) 8°

Inhalt:

Preface. — I. The Writer's Relations with Stratford. — II. The Charges brought against the Trustees. — III. Henley Street and its History. — The Renovated Birthplace. — IV. The Cottages purchased by Mr. Carnegie. — V. The Corporation and the Free Library. — VI. The Choice of a Site. — VII. The History of the China Shop. — VIII. Conclusion. — Appendix. I. The Birthplace Trustees. — II. The Library Committee's Report adopted by the Town Council on May 1?, 1903. — Report of Mr. Thackeray Turner, Secretary of the Society for the Protection of Ancient Buildings, to the Committee of that Society.

1912 Lee, Sieney: Shakespeares Poems and «Pericles».

The Athenæum. October 10, 1903. S. 484.

1913 Leyland, John: The Shakespeare Country Illustrated. With Maps and Appendices, illustrating the Washington Country and the Franklin Country. London: George Newnes, Ltd. 1903. (140 S.) 4°

«Country Life». Guide Books. Vgl. auch No. 176.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 1. September, 1901. S. 34 (This is at once a sumptuous and convenient work, and the engravings are brilliantly finished with beautiful ink, upon clean creamy paper).

1914 Liddell, Marc Harvey: Why is Shakespeare not Understood?

The World's Work. March, 1903.

1915 Lidforss, Edward: Twelfth Night II. 5. [Here comes the Trowt, that must be caught with tickling].

1916 M., S. Shakespeare and Lord Burleigh.

Notes and Queries. Seris 9. Vol. 12. October 24, 1903. (Vgl. No. 1854, 1868, 1881.)

1917 Mabie, Hamilton Wright: How to Study Shakespeare. New York. 1902.

S. Smith, C. Alphonso: Why Young Men Should Study Shakespeare.

1918 Mackenzie, V. St. Clair: Miching Mallicho.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. June 27, 1903. S. 504.

1919 Mackenzie, V. St. Clair: Shakespeariana. [Hamlet I, IV, 36–38: The dram of eale Doth all the noble substance of a doubt To his own scandal].

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. October 24, 1903. (Vgl. No. 1786.)

1920 The Faire Maide of Bristow, a comedy now first reprinted from the Quarto of 1605. Edited with an introduction and notes by A. H. Quinn. (96 S.) 8°

Publications of the University of Pennsylvania. Series in philology and literature. Vol. 8. No. 1.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 37. 1903. No. 20. — Literarisches Centralblatt. Begr. von Friedr. Zarncke. 54. Jg. 1903. No. 44. Sp. 1480. — The Modern Language Quarterly. Vol 6. No. 2 (August 1903). S. 94–95 (von W. W. Greg). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 320–321 (von A. Brandl).

1921 Mallock, W. H.: New Facts relating to the Bacon-Shakespeare Question. Illustrated.

Pall Mall Magazine. January-February, 1903.

Rezension: The Academy and Literature. Vol. 64. January 31, 1904. S. 96.

1922 Marlowe, Christopher: Edited by Havelock Ellis. With an Introduction by J. A. Symonds. New edition. (478 S.) London: T. Fisher Unwin. 1903. 8°

Mermaid Series.

1923 Massey, Gerald: Shakespeare.

Western Daily Mercury. Plymouth. August 8, 1903.

Aus des Verf.: My Lyrical Life.

1924 Masson, Flora: Thomas Lodge; the Melancholy Fellow.

Bookman. Hodder and Stoughton. May 15, 1903.

1925 Matthews, Brander: The Mediæval Drama.

Modern Philology. A Quarterly Journal devoted to the research in Modern Languages and Literatures. Chicago, Leipzig. Vol. 1. No. 1. S. 71—95. June 1903.

1926 Matthews, Brander: How Shakespeare learned his Trade.

North American Review. New York: Heinemann. September 1903.

1927 Maxwell, Patrick: [Shakespeare and] Puns.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 14, 1903.

Vgl. No. **2006**.

1928 McKerrow, R. B.: Fairfax' Eighth Eclogue [Notes on —].

Modern Language Quarterly. Edited by W. W. Greg. Vol. 6. No. 2 (August 1903). S. 73—74.

1929 McKerrow: The Works of Thomas Nashe, edited.

S. Nashe.

1930 McSpadden, J. W.: Shakesperian Synopses. Illus. New York: E. & J. B. Young. 1902. 12°

1931 Meredith, George: An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit. 3rd edition. London: Constable. 1903. (105 S.) 8°

1932 Merrill, Cath.: The Man Shakespeare, and other essays. Indianopolis: Bowen-Merrill Co. 1902. 12°

1933 Mewen, Edith: Tales from Shakespeare. «As You Like It» and «The Tempest». Illustrated by Edith Mewen. (60 S.)

Books for the Bairns. No. 92.

1934 Shakespeare and Bacon; can they be reconciled? Debate between Appleton Morgan and Isaac Hall Platt.

New Shakespeareana. 1903. Vol. 2. No. 2. — Eine abgekürzte Fassung wurde gedruckt im Conservator, Philadelphia, Sommer 1901.

1935 Morris, Clara: I stand between Lady Macbeth and Matrimony. Illustr.

McClure's Magazine. New York-London. January 1903.

— Moryson's [Fynes] Itinerary.

S. Hughes, Charles.

1936 Moryson, Fynes, an Elizabethan Traveller.

Edinburgh Review. Longmans. April 1903.

1937 Moulton, R. G.: Moral System of Shakespeare: a popular illustration of fiction as the experimental side of philosophy. London: Macmillan. 1903. (392 S.) 8°

Rezension: Daily News. July 7, 1903.

1938 Nashe, Thomas: The Works of —. Edited from the original texts by Ronald B. McKerrow. Text: Vol. I. London: A. H. Bullen, 1904.

Rezension: The Modern Quarterly Review, Edited by Walter W. Greg. Vol. 6 (1903). No. 3. S. 152—153 (von W. W. Greg).

1939 Ne quid nimis: Shakespeare's Sonnets: A New Theory.

Notes and Queries. Series 9. Vol. XII. September 12, 1903. (Erwiderung auf No. 1996.)

— Nicholson, Prinsley, and C. H. Herford: Ben Jonson, edited.

S. Jonson, Ben.

1941 The Letters from Dorothy Osborne to Sir William Temple, 1652—1654. Newly edited by Alexander Gollancz. London: Alexander Moring. 1903. (360 S.) 8°

The King's Classics.

Rezensionen: The Athenæum. August 15, 1903. S. 217—218. — Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. April 18, 1903. S. 319 und May 16, 1903. S. 385—386 (von W. F. Prideaux). — Ebenda: June 6, 1903. S. 445 (von G. Thorn Drury).

1942 Owen, Daniel E.: Relations of the Elizabethan Sonnet Sequences to Earlier English Verse especially that of Chaucer. Thesis presented to the Faculty of the Department of Philosophy of the University of Pennsylvania in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. (34 S.) 8°

1943 Parry, A. W.: As You Like It, Parsed and Analysed. London: Simpkin. 1903. 8°

Normal Tutorial Series.

1944 Platt, Jas., Jun.: Banquo.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 14, 1903. S. 131. (Erklärt die heutige Aussprache des Namens [Bangkwo] für inkorrekt; das Wort sei keltischen Ursprungs, die falsche Aussprache erkläre sich aus der schottischen Schreibweise Banquho, worin quh als Symbol für den Laut ch (in deutsch *auch*) anzusehen sei. Der Name lautet gaelisch Bancho mit gutturaler Aussprache des ch).

Vgl. No. 1846.

1945 Pollard, Alfred W.: English Miracle Plays, Moralities and Interludes. Specimens of the Pre-Elizabethan Drama. Edited with an Introduction, Notes, and Glossary by Alfred W. Pollard. Fourth Edition, with 10 Illustrations. London: Henry Frowde. 1903. 8°

1946 Porter, Charlotte, and Helen A. Clarke: A Course in Shakespeare. Representative Plays of the First Period: I. Love's Labor's Lost. I. II.

American Quarterly. (Continuing Poet-Lore.) London. March 1903. Vol. 14. No. 1. S. 117—122. Vol. 14. (New Series 1.) 1903. No. 2. S. 153—166.

1947 Porter, Charlotte, and Helen A. Clarke: A Study of Shakespeare's «Winter's Tale». Considered in Connection with Greene's «Pandosto» and the «Alkestis» of Euripides.

Poet-Lore. A Quarterly Magazine of Letters Vol. 14. (New Series 1). No. 5. 1903. S. 132—137

1948 Porter, Charlotte, and Helen A. Clarke: Shakespeare's «Henry VII».

Poet-Lore. A Quarterly Magazine of Letters. Vol. 14. (New Series 1.) October-December 1903. S. 95—102.

1949 Prower, Maude: An Elizabethan Play-House.

Gentleman's Magazine. London. September 1903.

1950 R., M. B.: Les femmes de Shakespeare.

Academy. London. Vol. 60. No. 1520. June 22, 1901. S. 537 f.

1951 Rae, Fraser: John Gilpin: Shakespeare in 1790.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. July 11, 1903. (Über eine Versteigerung der ersten Folio-Ausgabe und einzelner Dramen: «Romeo and Juliet» 4 to, 1589 und «Hamlet» 4 to, 1604 u. ähnl. im Jahre 1790).

1952 Rariora: An Illustrated Catalogue of Rare Books, including the first 4 folio Shakespeares, 1st editions of Burns, Byron, Fielding, Goldsmith, Johnson, Keats, Milton, Shelley, uncommon Thackerayana and Tennysoniana, Books with Coloured Plates, extra Illustr. Books. Royal Autographs, beautiful Old Engravings, including Complete Set of the London Cries, &c. (64 S.) 4° London: H. Sotheran. 1903.

1953 Reed: Herrick's Indebtedness to Ben Jonson.

Modern Language Notes. Vol. 17. No. 8.

1954 Reprints, Shakespearean, No. 2: Greene, Pandosto. 8° Elston Press.

1955 Rinder, Frank: The Book Sales of 1902. With Tabulated Prices. Together with Some Notes by W. Carew Hazlitt. Savile Publishing Co. 1903. (44 S.) 8°

Burlington Series for Collectors. No. 1.

1956 Root, Robert Kilburn: Some Notes on Shakespeare.

The Journal of Germanic Philology. Bloomington. Vol. 4. 1902. No. 4. S. 452—459.

Enthält Erklärungen zu «Lear» II, 2, 133 — «Hamlet» I, 5, 31—34 — «Lucrece» 265—266 — «Midsummer Night's Dream III, 2, 378 u. a.

1957 Root, Robert Kilburn, Ph. D.: Classical Mythology in Shakespeare. 1903. (134 S.) 8°

Yale Studies in English. Vol. 19. Albert S. Cook, Editor. New York: Henry Holt and Co.

1958 ROWLANDS, John: Shakespeare still Enthroned. London: Stockwell. 1903. (94 S.) 8°

1959 RUSHTON, W. L.: Shakespeare's Books.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 24, 1903; March 14, 1903. — Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. July 4, 1903; December 12, 1903.

1960 S., W. F. P.: Shakespeare's Religion.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. July 11, 1903. (Über einen Artikel der Zeitschrift «La Letteratura».)

1961 SAINTSBURY, George: A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Vol. II. From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy. London and Edinburgh: Blackwood and Sons. 1902.

Rezensionen: The Modern Language Quarterly. Edited by W. W. GREG. Vol. 6. No. 2. August 1903. S. 87—89 (von W. W. GREG). — The Contemporary Review. No. 445. January 1903. S. 148—150.

1962 SCHELLING, Felix E.: Some features of the supernatural as represented in plays of the reigns of Elizabeth and James.

Modern Philology. A Quarterly Journal ... Chicago, Leipzig. Vol. 1. No. 1. June 1903. S. 31—48.

1963 SECCOMBE, Thomas, and Allen, J. W.: The Age of Shakespeare (1579—1631). 2 vol. Vol. 1: Poetry and Prose. With an Introduction by Professor HALES. (XXIX, 292 S. — Vol. 2: Drama. (XIII, 232 S.) London: George Bell & Sons. 1903.

Inhalt:

Book I. Poetry: Introductory (The year 1579 — George Gascoigne — Googe and Turbervile — The Paradyse of Daynty Devices). — Sydney and the Sonnetteers. — Spenser and the Pastoral. — The Metrical Historians· Drayton, Daniel. — Song-Books and Lyrists. — John Donne. — Drummond and Wither: Religions Poetry. Chapman: The Verse Translators. — Hall and the Verse Satirists. — Hero and Leander. — Book II. Prose: Introductory. — Critics. Novellists. — Satirists, Caricatures, and others: Robert Burton. — Religious Controversiatists and Theologians: Richard Hooker. — Bacon. — Historians, Travellers, General Writers, and Compilers. — Translators: The Authorized Version. — Chronological Table. — Index. — Book III. Drama: Chapter I: Introductory. — Lily, Greene, Peele. — Kyd; Marlowe. Chapter II: William Shakespeare [Life, Experimental Plays, History and Comedy, Tragedy, Romance, Metrical Development. Shakespeare's Use of Prose, General Characteristics, Shakespeareana]. — Chapter III: Introductory. — Beaumont and Fletcher. Dekker, Middleton, and Heywood. — Webster and Tourneur. — Marston. Chapman. — Ben Jonson. — Index.

Rezensionen: The Academy and Literature. Vol. 64. March 28, 1903. S. 307 u. S. 480—481. — The Contemporary Review. No. 450. June, 1903. S. 906—907.

1964 SECCOMBE, Thomas: William Shakespeare. Illustrated.

Bookman. Hodder and Stoughton. October 15, 1903.

1965 SHAKESPEARE, Is it —?

Monthly Review. London. May 1903.

1966 SHAKESPEARE No Snob. The Proofs Arrayed by Mr. Andrew LANG.

New York Tribune. July 19, 1903.

Abdruck aus der London Morning Post.

1967 Shakespeare's Healthy Mindedness.

Daily News. 2. Mai 1903.

1968 SHAKESPEAREAN RELIGIOUS SERVICE.

The Academy and Literature. Vol. 64. February 7, 1903. S. 121.

1969 SHAKESPEARE IN SCHOOLS (Systematic Study of).

School World. 1903.

1970 Shakespearania. A Sheaf of New Editions and Essays.

New York Tribune. May 3, 1903.

Enthält eine Besprechung von Sharp, Shakespeare's Portrayal; Corbin, A New Portrait of Shakespeare; New Variorum Edition; Works of Shakespeare, ed. Craig; Dass. ed. H. C. Hart; Love's Labour's Lost ed. Porter and Clarke, A Midsummer Night's Dreame ed. Porter and Clarke; ferner No. 1312, 1391, 1392, 1430 u. 1480 der Bibliogr.

1971 SHAKESPEAREANA, New. — Weder irrgläubig noch altgläubig, nur Shakespeare. A Twentieth Century Review of Shakespearean and Dramatic Study, conducted by The Shakespeare Society of New York, and published for them by the Shakespeare Press of Westfield, New Jersey, U. S. A.

Vol. 1. No. 1. September, 1901. (38 S.)

I. Shakespeare as a Blameless Prig. (S. 1—11.)
II. Two Volumes of «Mental and Emotional Enrichment and Exceptional Poetical Insight». (S. 12—13.)
III. A Four Text Hamlet. (S. 14—17.)
IV. The Cataloguing of First Folios from an American Point of View. (S. 18—22.)
V. A List of Once Used Words in the Plays. (S. 23—26.)
VI. Marginalia (Highest Price ever Paid for a First Folio). — The German Shakespeare Society. — Adonis' Garden. — A Reminiscence of Mr. Barnum at Stratford-on-Avon. (S. 27—31.)
VII. Books Received. (S. 32—35.)

Besprochen werden:

LEYLAND, John: The Shakespeare Country illustrated by John LEYLAND. London: George Newnes. (102 S.) 4°
«Hamlet», a Tragedy by William SHAKESPEARE. The E. H. Southern acting version illustrated with stage settings and three portraits of E. H. Southern as Hamlet. New York: McClure, Phillips & Co.
Falstaff and Equity; an Interpretation; by Charles E. PHELPS. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co. (201 S.)
O'CONOR, J. F. X.: Facts about Bookworms; Their History in Literature and work in libraries. Illustrated. New York: Francis P. Harper. (87 S.)
GILBERT, W. S.: The Bab Ballads; The Wayside Series. Illustrated. New York: R. H. Russel. (190 S.) 32°
CLELIA, Charles Downing: The Messiaship of Shakespeare; sung and expounded by CLELIA. London: Greening & Co. (104 S.)

VIII. In Lesser Vein (Some easily answered Questions. (S. 36—38.)

Vol. 1. No. 2. January-April 1902. (61 S.)

I. Fac Simile of Entry on Elsinore Town Records — Frontispiece.
II. Non Sanz Droit. By W. C. DEVECMON. (S. 1—21.)
III. Opening a new Parallel before Shakespearean Ramparts. (S. 22—35.)
IV. Marginalia (Some Twenthieth Century Henslowes — The Theatre Trust — The Jew in Shakespeare. — How Dr. Liddell proposes to edit Shakespeare. — Appleton Morgan's Seventeen Years' Presidency of the New York Shakespeare Society. (S. 36—47.)
V. Books Received. (S. 48—57.)

Besprochen werden:

Shakespeare's Family; by C. C. STOPES. New York: James Pott & Co.
A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by Horace Howard FURNESS. Vol. 13. Twelfth Night, or What You will. Philadelphia: J. B. Lippincott Co.
BOSWELL's Life of Johnson; edited by Augustus BIRRELL, and illustrated with portraits selected by Ernest RADFORD. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.
The Works of William Shakespeare; New Century edition. Philadelphia: J. B. Lippincott Co.
Tales from Shakespeare; by Margaret and Charles Lamb; with introductions, notes, additions by F. J. FURNIVALL; 22 full page photogravures and 42 black and white illustrations. Vol. 2. New York: Raphael Tuck & Co. (310 u. 310 S.).
Tales from Shakespeare; by Mary and Charles LAMB. With 6 color plates and 70 half tone illustrations by W. PAGET. New York: E. P. Dutton & Company (319 S.) 12°
JAMESON, Mrs.: Shakespeare's Heroines. With decorative designs by R. Anning BELL. New York: E. P. Dutton and Company. (380 S.)
WARNER, Beverley E.: English History in Shakespeare's Plays. New York: Longman, Green & Co.
LOUNSBURY: Shakspearean Wars: Shakespeare as a Dramatic Artist. New York: Charles Scribner's Sons.
ONDERDONK, James L.: A History of American Verse (1610—1697). Chicago: A. C. McClurg and Co. (391 S.)
WATERS, Robert: John Selden and His Table Talk. Portraits. New York: Eaton & Mains. (351 S.)
HARRINGAN, James A.: The Murrigans. Illustrated by F. A. FORENZ. New York: G. W. Dillingham Co. (451 S.)
PINERO, Arthur W.: Trelawney of the Wells, a comedy. The Phantastics, a comedy by Edouard ROSCARD. New York: R. H. Russel.

VI. In Lesser Vein. — Juliet's Nurse's Deceased Husband. (S. 58—61.)

Vol. 1. No. 3. 4. October-December, 1902. (S. 65—102).

I. Herr Adler as Shylock (Frontispiece).
II. «The Treasonable Play of Richard the Second». (S. 63—72.)
III. Was Shakespeare of Royal Welsh Descent. By James FALKNER, Jr. (S. 73—77.)
IV. Marginalia (The new and the old view of Shylock — Letter from Albert R. FREY, Esq., as to McDonald Clark, Sea Terms in the Tempest (Hon. H. M. Doak.) — Mr. Mallock on Mrs. Gallup and her Critics — The Mendenhall style-curves once more). (S. 78—87.)

V. Books Received. (S. 88—95.)

Besprochen werden:

REED, Edwin: Francis Bacon Our Shakespeare. Boston, 1902.
REED, Edwin: Bacon and Shakespeare Parallelisms. Boston, 1902.
WEBB, Judge: The Mystery of William Shakespeare. London, New York, and Bombay. 1902.
ALLEN, Charles: Notes on The Bacon-Shakespeare Question. Boston, 1900.
CLARK, Mary: Cowden-Letters to An Enthusiast. Being a series of letters addressed to Robert Balmanno, Esq., New York, 1850—1861; edited by Anne Upton NETTLETON; with ten photogravure plates, Roxburghe; Chicago: A. C. McClurg and Co. (345 S.)
PHIN, John: The Shakespeare Cyclopædia and New Glossary. New York, 1901.
[Charles Downing]: God in Shakespeare. London, 1901.
FLEMING, William H.: Shakespeare's Plots. New York: 1902.
THACKERAY, Francis St. John: The Bodley Anthologies, Florilegium Latinum. London and New York, 1902.
PEABODY, Josephine Preston: Fortune and Men's Eyes. New Poems with a Play. Boston 1902.

VI. In Lesser Vein (The Shakespeare Club as Mrs. Kirk sees it). (S. 93—102.)

Vol. 2. No. 1. January-March 1903. (47 S.)

I. Title Pages to the Four Folios — Frontispiece.
II. Why will we yet do this Thing? — By Appleton Morgan. (S. 1—8.)
III. «The Unspeakable Sonnets». — Two hundred and ninety-four years of their criticism. — By F. C. HUNT. (S. 9—22.)
IV. Marginalia (A Shakespearean Theatre in New York City: Two Hundred and eighty years appreciation in First Folio prices — Plans for the Furness New Variorum-Shakespeare — Herbert Spencer and Frederick the Great as to Estimates of Shakespeare — A Prophecy promptly fullfilled — Out-Thundering Olympus). (S. 23—34.)
V. Books Received. (S. 35—45.)

Besprochen werden:

HARTMANN, Sadakichi: Shakespeare in Art. Boston.
ELSON, Louis C.: Shakespeare in Music. Boston.
ELLACOMBE, Henry N.: In My Vicarage Garden and Elsewhere. New York.
CLAPP, Henry Austin: Reminiscences of a Dramatic Critic; with an Essary on the Art of Henry Irving. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1902. (241 S.) 12•
LANIER, Sidney: Shakespeare and His Forerunners. New York.
LOUNSBURY, Thomas R.: Shakespeare Wars: Shakespeare and Voltaire. New York.
WELLS, Carolyn: Abendiki Caldwell, a Burlesque Historical Novel. Illustrated with numerous engravings from the original wood blocks. New York: R. H. Russell. (289 S.) 1902.
JUSSERAND, J. J.: Shakespeare in France Under the Ancient Regime. New York.
JUSSERAND, J. J.: The English Novel in Shakespeare's Time. New York.
KENT, Charles W.: Exercises at the Unveiling of the Bust of Edgar Allan Poe, in the Library of the University of Virginia, October 7, 1899; compiled by Charles W. KENT. Richmond: J. R. Bell & Co. (100 S.)
HARRISON, James A.: New Glimpses of Poe. New York: M. F. Mansfield & Co.
JOYCE, John A.: Edgar Allan Poe. New York: F. Tennyson Neely & Co. (218 S.)
The Poems of Henry ABBEY. Third Edition enlarged. Kingston, New York. (290 S.)
PHÆTHEON; a supplemental Ovidian Myth, with three other stories in verse and a prose contention. Kingston, New York: Styles and Kiersted. (126 S.)
GREENOUGH, James Bradstreet, and George Truman KITTREDGE: Words and Their Ways in English Speech. New York: Macmillan & Co. (500 S.)

VI. In Lesser Vein (Seventeenth Century Shakespearean Criticism. Shakespeare's Tragedy of «Othello»). S. 43—47.)

Vol. 2. No. 2—3. April-July, 1903. (S. 59—126.)

I. Last Page of the First Folio Othello — Frontispiece.
II. Shakespeare and Bacon: Can they be Reconciled? Report of a Debate, with a Protocol (January, 1900), between Appleton Morgan, LL. D., and Isaac Hall Platt, M. D. (S. 59—126.)

Vol. 2. No. 4. October-December, 1903. (S. 127—176.)

I. The Proposed Statue of Shakespeare at Elsinore, to commemorate the three hundredth anniversary of the creation of Hamlet: «Why may not that be the skull of a Lawyer?» (Frontispiece).
II. Mr. Mallock's Title Pages: R. L. Ashhurst, Vice-Dean of the Philadelphia Shakespeare Society. (S. 127—137.)
III. Shakespeare and John Davies: R. L. Ashhurst. S. 138—145.)
IV. Department of Textual Criticism Conducted by Edward Merton DEY, Esq. (S. 145—152.)
V. Marginalia (Serious matters and things at Stratford on Avon. Letter from Rev. Mr. Arbuthnot, Vicar of Trinity Church. «The Elizabethan Shakespeare». John Benson and the Sonnets. (F. C. Hunt.) An Honest Book-Reviewer. The British Empire Shakespeare Society. Death of Dr. Thomas R. Price. The New Bankside Love's Labor Lost). (S. 152—167.)
VI. Books received. (S. 167—176.)

Besprochen werden:

A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by Horace Howard FURNESS. Vol. 2: «Macbeth». London.

EVERYMAN: The Fifteenth Century Morality Play. New York.
CORBIN, John: A New Portrait of Shakespeare: The Case of the Ely Palace Painting as against that of the so-called Droeshout Original. New York and London: John Lane.
WAGER, Lewis: The Life and Repentance of Marie Magdalene. Edited by Frederik Ives CARPENTER. The University of Chicago Press.
The First Folio Edition of Shakespeare. Vol. 1. A Midsummer Night's Dreame. By Charlotte PORTER and Helen A. CLARKE. New York.
BOMPAS, George C.: The Problem of the Shakespeare Plays. London.
WILLIS, William: The Shakespeare Bacon Controversy. London.
WILDE, James Plaisted, Baron Penzance: Lord Penzance on the Bacon Shakespeare Controversy. London.
BAYLAY, Harold: The Tragedy of Sir Francis Bacon. London.
WOODWARD, Parker: The Early Life of Lord Bacon. London.
IS IT SHAKESPEARE? The Great Question of Elizabethan Literature Answered. By a Cambridge Graduate. New York.
Index to Vol. 1.

1972 SHAKESPEARICIDE.

The Evening Standard. London. June 11, 1903.

1973 SHARP, Frank Chapman: Shakespeare's portrayal of the moral life. New York: Scribner's Sons 1903. 8°

1974 SHIRLEY, James: Works. With an Introduction by Edmund GOSSE. New Edition. London: T. Fisher Unwin. 1903. (499 S.) 8°

Mermaid Series.

1975 SHRINE, Shakespeare's. Illustr. By a Stratford Pilgrim.

Lady's Realm. London. May 1903.

— SIDGWICK, Frank: The Poetry of George Wither.

S. u. WITHER.

1976 SIDGWICK, Frank: «Everyman».

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 7. 1903. S. 106. (Berichtet über eine sprachliche Analogie im «Everyman» und der Ballade eines Lydgate-Schülers, abgedruckt im «Boke of Curtesye», gedruckt von CAXTON 1477—88.)

1977 SILLS, Kenneth C. M.: Wyatt and Dante.

Journal of Comparative Literature. New York: McClure, Philips & Co. October-December 1903. S. 390—392.

1978 SKELTON, John: A Selection from the Poetical Works of John Skelton. With Introduction, Notes, and Glossary. By W. H. WILLIAMS. London: Isbister.

Rezension: The Academy and Literature. Vol. 64. March 7, 1903. S. 222—223.

1979 SMITH, C. Alphonso: Meeting of the German Shakespere Society.

Nation. May 23, 1901.

1980 SMITH, C. Alphonso: Why Young Men Should Study Shakespeare — How to Study Shakespeare. By Hamilton Wright MABIE. New York: The University Society (1902). (1 Bl., 8, 7 S.) 8°

1981 SMITH, Goldwin: «Henry VIII» by A. F. Pollard; a Gallery of Portraits.

North American Review. New York. April 1903.

1982 SMITH, D. Nichol: Eighteenth Century Essays on Shakespeare. Edited by D. Nichol SMITH, M. A. (LXIII, 358 S.) Notes. Index. Glasgow: James MacLehose and Sons. 1903.

Inhalt:

Introduction: Shakespearean Criticism in the Eighteenth Century; The Essays. — Rowe: «Some Account of the Life, etc., of Mr. William Shakespear» (1709). — Dennis: «On the Genius and Writing of Shakespear» (1711). — Pope: Preface to Edition of Shakespeare (1725). — Theobald: Preface to Edition of Shakespeare (1733). — Hanmer: Preface to Edition of Shakespeare (1744). — Warburton: Preface to Edition of Shakespeare (1747). — Johnson: Preface to Edition of Shakespeare (1765). — Farmer: «Essay on the Learning of Shakespeare» (1767). — Morgann: «Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff» (1777). — Notes. Index.

1983 SPENSER, Edmund: Poems. London: Treherne. 1903. 16°

Poets of the Renaissance.

1984 SPENSER, Edmund: Epithalamion and Amoretti. London: Bumpus. 1903. (Limited Edition.) (86 S.) 8°

1985 Spingarn, J. E.: Unpublished Letters of an English Humanist [John Phreas]. With an Introductory Note by J. E. Spingarn.

Journal of Comparative Literature. New York: McClure, Philips and Co. January-March 1903. S. 47—65.

1986 Sprague, Homes B. [ex-President of the University of North Dakota]. Shakespeare's Alleged Blunders in Legal Terminology. (13 S.)

Reprinted from Yale Law Journal, New Haven, Conn.

1987 Staley, Vernon: The First Prayer Book of King Edward VI. London: Alexander Moring. 1903. (VII, 374 S.)

Library of Liturgiology and Ecclesiology for English Readers, edited by Vernon Staley, Provost of the Cathedral Church of St. Andrew, Inverness.

Rezension: The Scottish Historical Review. Glasgow 1903. No. 1. S. 88—89 (von James Cooper).

1988 Stockley, W. E. P.: Shakespeareana: The Merchant of Venice. 1. Should and would. 2. Out-night. 3. Sponge.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 10, 1903.

1989 Stopes, Charlotte Carmichael: Justice Shallow; not intended as a Satire on Sir Thomas Lucy.

Fortnightly Review. February, 1903.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 329—330 (von Wilhelm Dibelius).

1989a Stopes, Charlotte Carmichael: Shakespeare's Family; being a record of the ancestors and descendants of William Shakespeare, with some account of the Ardens. New York: James Pott and Co. 1901. (260 S.) 8°

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-April, 1902. S. 50 (We pronounce this the most important and valuable single contribution to our libraries of Shakespeareana that has been presented within the last twenty-fife years: certainly since Dr. Halliwell-Philipp's «Outlines»).

1990 Stopes, Charlotte Carmichael: Unsigned Articles on «Shakespeare's Family». Illustr.

Antiquary. London. Vol. 37. August 1901, S. 242; und im Genealogical Magazine. London. June 1901. S. 66.

1991 Stronach, George: Bacon on Hercules.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. August 22, 1903.

1992 Stronach, George: The Paucity of Books in Elizabethan Times: Shakespeare Abroad.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 21, 1903. S. 150; June 6, 1903. S. 455—456.

1993 Stronach, George: Shakespeare, Bacon, and Dr. Murray.

Academy. 10. April.

1994 Stronach, George: Shakespeare v. Bacon.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 24, 1903.

1995 Stronach, George: Shakespeare's Geography.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. June 13, 1903. Vol. 12. September 5, 1903.

1996 Stronach, George: Shakespeare's Seventy-Sixth Sonnet.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 31; March 28, 1903. Series 9. Vol. 12. August 22; October 3, 1903.

1997 Stronach, George: Shakespearian Critics.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. December 5, 1903.

1998 Sutton, W. A.: Bacon's «Farewell to Fortune».

New Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 15. July 1901. S. 289 f.

1999 Sutton, W. A.: Bacon's Great Secret.

New Ireland Review. Burns and Oates. August, 1903.

2000 Sutton, W. A.: Bacon's Promus.

New Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 14. February 1901. S. 366 ff.

2001 SUTTON, W. A.: The Enigma of Shakespeare's Ethics.
New Ireland Review. Dublin-New York. March 1903.

2002 SUTTON, W. A.: Shakespeare's Poetry — the Dream of Learning.
New Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 15. April 1901. S. 65 ff.

2003 SUTTON, W. A.: Shakespearean Studies.
New Ireland Review. Dublin-New York. May 1903.

2004 SWINBURNE, A. C.: «King Richard II.». Illus.
Harper's Monthly Magazine. London. March 1903.

2005 Mr. SWINBURNE as Critic (Shakespeare's «Richard II.»).
The Academy and Literature. Vol. 64. March 21, 1903, S. 281—282.

2006 SWITHIN, St.: [Shakespeare and] Puns.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. November 28, 1903. (Erwiderung auf No. 1927.)

— SYMONDS, John Addington: Works of Christopher Marlowe, edited by J. A. SYMONDS.
S. MARLOWE.

— SYMONDS, John Addington: Webster and Tourneur. New Edition. 1903.
S. WEBSTER and TOURNEUR.

2007 SYMONS, A.: «Romeo and Juliet».
Harper's Monthly Magazine. London. July 1903.

2008 TANNENBAUM, S. A.: Shakespeare's Caste Prejudices.
Craftsman. New York. September 1903.

2009 THACKERAY, Francis St. John and Edward Daniel STONE: The Bodley Anthologies; Florilegium Latinum; translated into Latine verse; Pre-Victorian Poets; Victorian Poets. London and New York: The Bodley Head, John Lane. 1902.
Enthält auch lateinische Übersetzungen aus Shakespeare.
Vgl. New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare-Press. Vol. 1. No. 3, 4. October December 1902. S. 93—94.

2010 THEATRES, The First Two London Theatres.
Shrine. London. February 1903.

2011 THEOBALD, R. M.: The Bacon-Shakespeare Question.
Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 14, 1903. S. 215—216.

2012 THOMPSON, Elbert N. S., Ph. D.: The Controversy between the Puritans and the Stage. New York: Henry Holt and Co. 1903. (275 S.) 8°
Yale Studies in English. Ed. by Albert S. COOK. XX.
Inhalt: Part I. The Puritan Attack on the Stage (17 Kap.). Part. II. The Dramatists' Reply to the Puritan (3 Kap.).

2013 THOMSON, C. L.: A First Book in English Literature. Illustrated. 2 Parts. Part I: To Wycliffe and Langland. Part II: From Chaucer to Lindsay. London: Marshall. 1903. 8°

2014 THORNDIKE, Ashley H.: The Relation of «As You Like It» to Robin Hood Plays.
The Journal of Germanic Philology. Bloomington. Vol. 4, 1.

2015 THURSTON, F. H.: The new Baconian mare's nest.
Monthly Review. London. January 1902.

2016 THURSTON, H.: Lord Bacon's Cipher «omnia per omnia».
Monthly. February 1902.

2017 TOLMAN, Albert Harris: What has become of Shakespeare's Play «Love's Labor's Won»? Chicago, 1902. (34 S.)
University of Chicago Decennial Publications. VII.
Rezensionen: The Journal of Germanic Philology. Bloomington. Vol. 4. 1902. No. 4. S. 543—545 (von Robert Kilburn ROOT). — Englische Studien. Gegr. von Eugen Kölbing. Hrsg. von Joh. Hoops. Bd. 32. S. 410—414 (von F. P. v. WESTENHOLZ).

— Tourneur: Works. Edited by John Addington Symonds. 1903.

S. Webster and Tourneur.

2018 Toynbee, Paget: English Translation from Dante (Fourteenth to Seventeenth Centuries).

Journal of Comparative Literature. New York: McClure, Philips & Co. October-December 1903. S. 345—365.

2019 The Life and Repentance of Marie Magdalene by Lewis Wager. A Morality Play. Reprinted from the original edition of 1566—67. Edited, with introduction, notes, and glossarial index by Frederick Ives Carpenter. Chicago: The University Press. 1902. (XXXV, 91 S.)

The Decennial Publications of the University of Chicago, Second Series. Vol. 1.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 32. S. 408—410 (von H. Logemann). — The Modern Language Quarterly. Vol. 6. 1903. No. 3. S. 147—148 (von R. B. McKerrow). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 111. S. 209 (von R. Imelmann). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 316—319 (von Alois Brandl). — New Shakespeareana. Vol. 2. No. 4. October-December 1903. S. 172.

2020 Wainewright, John B.: Ben Jonson and Tennyson.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. October 3, 1903. (Erwiderung auf No. 1780.)

2021 Walker, B.: The Hundreds of Warwickshire at the Time of the Doomsday-Survey. Illustr. I. II.

Antiquary. London. May and June 1903.

2022 Walters, J. Cuming: A New Suggestion on the Sonnets.

Bericht über diesen Vortrag findet sich in «The Manchester City News» vom 19. Dezember 1903.

2023 Warner, Beverley E.: English Histories in Shakespeare's Plays. New York: Longman, Green and Company. 1901. (321 S.) 12°

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. (S. 52—53.)

2024 Webster and Tourneur. With an Introduction and Notes by John Addington Symonds. New edition. London: T. Fisher Unwin. 1903. (456 S.) 8°

Mermaid Series.

2025 Welch, Christopher: Hamlet and the Recorders.

Proceedings of the Musical Association on April 8, 1902.

Rezension: Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 7, 1903. S. 119. (The paper gives the views of a flute-player and — we should add — an erudite antiquary in musical matters on the Scene in «Hamlet», III. II., which is full of allusions to the flute-player's craft. Future editors of Shakespeare should not fail to acquaint themselves with Mr. Welch's interesting notes, which we are glad to have in this form, and which were certainly well worth reprinting.)

2026 Whitaker, Samuel: Michael Drayton as a Dramatist.

Publications of the Modern Language Association of America XVIII. 3.

2027 Wilde, Sir James Plaisted, Baron Penzance: The Bacon-Shakespeare-Controversy. A Judicial Summing-up. Edited by M. H. Kinnear, with a biographical note by F. A. Inderwick, K. C. London: Sampson Low, Marston and Co. 1902. (XIV, 200 S.) 12°

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: Vol. 2. No. 4. October-December 1903. (S. 174.)

— Williams, John: A Selection from the Poetical Works of John Skelton.

S. Skelton.

2028 Wilmshurst, T. B.: «King Lear», II. IV. 56: O, how this mother swells up toward my heart.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. Vol. 12. October 24, 1903.

— Wilson, A.: The Works of Thomas Heywood, edited by A. Wilson.

S. Heywood, Thomas.

2029 WILSON, Richard: A First Course in English Literature. 144 S.) London: E. Arnold. 1903. 8°.

2030 Wilson, W. E.: Shakespeare's Seventy-sixth Sonnet.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. July 11, 1903.

2031 The Poetry of George WITHER. Edited by Frank SIDGWICK. London: Bullen. 1902.

Rezension: The Academy and Literature. Vol. 64. January 31, 1903. (S. 99.)

2032 WYATT (A. J.) and LOW (W. H.): Intermediate Text-Book of English Literature. (XX, 658 S.) London: Clive. 1903. 8°

University Tutorial Series.

2033 YARDLEY, E.: Bacon on Hercules.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 24, 1903. February 21, 1903. — Series 9. Vol. 12. October 3, 1903.

2034 Yardley, E.: «Hamlet», I. i. 115 sq.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 28, 1903. S. 163.

2035 YARDLEY, E.: «Henry VI.» and Tacitus.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. Aug. 8, 1903.

2036 YARDLEY, E.: The Paucity of Books in Elizabethan Times: Shakespeare Abroad.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. February 11, 1903. S. 150—152. (Erwiderung auf No. 2040.) — Ebenda: June 6, 1903. S. 456—457.

2037 YARDLEY, E.: Shakespeare's Seventy-sixth Sonnet.

Notes and Queries, Series 9. Vol. 12. July 11, 1903.

2038 Yardley, E.: Shakespeariana. [The Rape of Lucrece.]

Notes and Queries. Series 9. Vol. 12. October 24, 1903.

2039 Z.: Shakespeare's Geography.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 14, 1903. S. 208—209.

2040 Z.: The Paucity of Books in Elizabethan Times: Shakespeare Abroad.

Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. January 17, 1903. S. 44—46. Series 9. Vol. 11. April 25, 1903. S. 336—337. (Regt die Frage an, ob Calderon Kenntnis von Shakespeare und dessen Werke hatte.) April 25, 1903. S. 336—337. (Vgl. No. 1992 u. 2036.)

II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ

a. GESAMT-AUSGABEN

2041 SHAKESPEARE's Dramen. Eine Auswahl für das deutsche Haus von Ludw. L. C. WATTENDORF. 2. Aufl. der Ausg. von Dr. A. HAGER. 5 Bde. 12° Freiburg i. B.: Herder. 1903. Geb. in Leinw. je M. 2,60.

1. «Romeo und Julia». — «Hamlet» — «Julius Cäsar». (XIII, 505 S. mit 1 Bildnis.)
2. «Der Kaufmann von Venedig». — «Was ihr wollt». — «Der Sturm». — «Ein Sommernachtstraum». (V, 409 S.)
3. «König Johann». — «König Richard II.» — «König Heinrich IV.» (1. u. 2. Tl) (V, 499 S.)
4. «König Heinrich V.» — «König Heinrich VI.» (2. u. 3. Tl.) — «König Richard III.» — «König Heinrich VIII.» (V, 698 S.)
5. «Wie es euch gefällt». — «Macbeth». — «König Lear». — «Coriolanus». (V, 523 S.)

Rezension: Niederrheinische Volkszeitung, Krefeld, vom 5. Dezember 1903.

b. Ausgaben einzelner Dramen

As You Like It

2042 Shakespeare, William: «Wie es euch gefällt», Lustspiel. Übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel. Mit einer Einleitung von Max Koch. (90 S.) Stuttgart: J. G. Cotta Nachf. 1903.

Cottasche Handbibliothek No. 81.

Hamlet

2043 Hamlet. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen von William Shakespeare. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Ferdinand Hoffmann, Prof. am Realgymnasium in Gera. Münster i. W.: Druck und Verlag der Aschendorff'schen Buchhandlung. 1902. (208 S.) 8°

Aschendorffs Ausgaben für den deutschen Schulunterricht.

Inhalt:

Einleitung. 1. Die Hamletsage. 2. Shakespeares «Hamlet». 3. Die Aufnahme des Dramas in England und Deutschland. 4. Auffassung des Hamletcharakters. — Übersetzungen. — I. Erläuterungen. — II. Der Aufbau der Handlung. 1. Exposition 2. Steigende Handlung. 3. Höhe und Umschwung. 4. Fallende Handlung. 5. Die Katastrophe. — III. Winke für die Charakterisierung der Hauptpersonen. 1. Hamlet. 2. König Claudius. 3. Laertes. 4. Polonius 5. Ophelia. — IV. Aufgaben zu Vorträgen und schriftlichen Ausarbeitungen. 1. Erörterungen über die Quellen, über den Gang und Aufbau der Handlung usw. 2. Charakteristiken und Vergleiche. 3. Aussprüche.

2044 Shakespeare. William: «Hamlet», Prinz von Dänemark, Trauerspiel. Nach den Übersetzungen von A. W. Schlegel und L. Seeger für die deutsche Bühne bearb. von C. W. Schmidt. (131 S. mit Bildnis.) Halle: C. Hendel. 1903. 8°

Bibliothek der Gesamt-Literatur des In- und Auslandes. No. 1737. 1738.

Julius Caesar

2045 Julius Caesar. Ein Trauerspiel. (84 S.) Paderborn: F. Schöningh. 1903.

Schöninghs Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Hrsg. von DD. Schulr. Sem.-Dir. A. Funke und Prof. Schmitz-Mancy. No. 16.

2046 Shakespeare, William: «Julius Caesar». Trauerspiel. Übers. von Aug. Wilh. v. Schlegel. Mit einer Einleitg. von Max Koch. (104 S.) Stuttgart: J. G. Cotta Nachf. 1903.

Cottasche Handbibliothek. No. 80.

King Lear

2047 König Lear. Ein Trauerspiel von William Shakespeare. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh. 1903. (VIII, 105 S.) 8°

Schöninghs Textausgaben alter und neuer Schriftsteller. Herausgegeben von A. Funke und M. Schmitz-Mancy. No. 7.

Macbeth

2048 Macke, Karl: Shakespeare, W.: Macbeth. Hrsg. von Dr. Karl Macke. (100 S.) 16°

Kleine Bibliothek No. 81. Hamm: Breer & Thiemann.

Merchant of Venice

2049 Der Kaufmann von Venedig. Ein Märchen in 5 Aufzügen. Nach den Übersetzungen von A. W. Schlegel und K. Simrock für die deutsche Bühne bearb. von C. W. Schmidt. Halle: O. Hendel. 1903. (88 S. mit Bildnis.) 8°

Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes. Nr. 1699.

2050 Der Kaufmann von Venedig von William Shakespeare. Auf Grund der Schlegelschen Übersetzung für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. M. Schmitz-Mancy, Professor an der Oberrealschule in Crefeld. Münster i. W.: Druck und Verlag der Aschendorffschen Buchhandlung. 1902. (141 S.) 8°

Inhalt:

Literarische Einleitung. Text in deutscher Übersetzung. Erläuterungen. Aufbau der Handlung. Die Hauptcharaktere. Grundlinien zu Vorträgen und Ausarbeitungen.

King Richard III.

2051 König Richard III. In deutscher Übersetzung von Friedrich Theodor Vischer. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1903.)

In: Vischer, Friedrich Theodor: Vorträge. 2. Reihe. Shakespeare-Vorträge. Bd. 5. (S. 183—264.)

The Taming of the Shrew

2052 Shakespeare, William: «Der Widerspenstigen Zähmung» (The Taming of the Shrew.) Lustspiel in 5 Akten, einem Vorspiel und Nachspiel. Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung für die deutsche Bühne bearb. von Dr. Karl Zeiss. (XXXII, 58 S.) Leipzig: M. Hesse. 1903. 12°

Die Meisterwerke der deutschen Bühne. Hrsg. von Prof. Dr. G. Witkowski. No. 25.

---

c. Nicht dramatische Werke

2053 Wolff, Max J.: Shakespeare's Sonette. Übersetzt (XIX, 162 S.) Berlin: R. Behr's Verlag. 1903.

Rezension: Dresdener Kunst- und Theaterzeitung No. 43 vom 25. Oktober 1903.

---

d. Anthologien, Auszüge

2054 König Heinrich VI. [Mehrere Szenen] in deutscher Übersetzung von Friedrich Theodor Vischer. (Stuttgart und Berlin: J. C. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1903.)

Vischer, Friedrich Theodor: Vorträge. 2. Reihe. Shakespeare-Vorträge. Bd. 5.

2055 König Heinrich VIII. [Mehrere Szenen] in deutscher Übersetzung von Friedrich Theodor Vischer. Stuttgart und Berlin: J. C. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1903.

Vischer, Friedrich Theodor: Vorträge. 2. Reihe. Shakespeare-Vorträge. Bd. 5.

---

e. Shakespeareana

2056 Achelis, Theodor: Die Vertreter des Bösen bei Shakespeare.

Die Wage. Wien. 1903. No. 35 vom 22. August.

Der Aufsatz ist geschrieben mit Bezug auf das Buch von Josef Kohler: Verbrechertypen in Shakespeares Dramen. Vgl. No. 2156.

2057 Anders, H. R. D.: Shakespeare's Books. A Dissertation on Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of his Works. Berlin: Georg Reimer. 1904. (XX, 316 S.) 8°

Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 1. (Nebentitel) Shakespeares Belesenheit. Eine Abhandlung über Shakespeares Lektüre und die unmittelbaren Quellen seiner Werke.

Contents: Preface. A Synopsis. Introduction. Chapter 1. Shakespeare and the Classics. Chapter 2. Modern Continental Literature. Chapter 3. The English Non-Dramatic Polite Literature. Chapter 4. The English Drama. Chapter 5. Popular Literature. Chapter 6. The Bible and the Prayer Book. Chapter 7. Shakespeare's Earth and Heaven. — Additional Notes.

Rezension: Magdeburgische Zeitung No. 68 vom 7. Februar 1904. (Ein Meisterwerk zur Shakespeare-Kunde, von Eduard Engel).

2058 Andrae, A.: Vom Vorspiel zu Shakespeares «The Taming of the Shrew»

Beiblatt zur Anglia. Bd. 14. S. 142—145.

2059 Aronstein, Ph.: Shakespeare in Galizien.

Allgemeine Zeitung des Judentums. 1903. No. 31.

2060 B., H.: Kunst und Moral. Briefwechsel zwischen William Shakespeare und Madame Gâches-Sarraute, Docteur en Médecine à Paris. Nach authentischen Quellen hrsg. von H. B. Zürich: C. Schmidt. 1903. (99 S.) 8°

2061 Banquos Geist. I. II.

Belletristisch-Literarische Beilage der Hamburger Nachrichten No. 44 u. 48 vom 2. und 30. November 1902.

— Beaumont und Fletcher. Textvarianten zu ihren Stücken.

S. Leonhardt, Benno.

2062 Becker, Ph. Aug.: Johann Barclay (1582—1611).

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Hrsg. von Wetz und Collin. Neue Folge. Bd. 15. Heft 1 u. 2.

2063 Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien und Leipzig: Braumüller 1902. (VII, 501 S.) 8°

Enthält unter zahlreichen Abhandlungen die folgenden Arbeiten über Shakespeare und die englische Literatur seiner Zeit: Schröer, M. M. A.: Prinzipien der Shakespeare-Kritik. Luick, K.: Über Otways «Venice Preserved». Dittes, R.: Zu Surrey's Aeneis-Übertragung. Wurth, L.: Dramatische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeares Tragödien. Fischer, R.: Der Monolog in «Macbeth» als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung.

2064 Berg, Leo: Ludwig Tieck. I. II.

Vossische Zeitung. Berlin. 1903. No. 193 und 205. Sonntagsbeilage No. 17 und 18.

2065 Berger, Alfred Freiherr von: Hamlets Geburtstag.

Hamburger Nachrichten. 1902. No. 26. Neue Freie Presse. Wien. No. 13633.

2066 Berger, Alfred Freiherr von: Hamlet 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 334 (von W. Dibelius).

2067 Berger, Alfred Freiherr von: Shakespeares Dramen und die moderne Regie (Vortrag).

Kölnische Zeitung 1902. No. 272 (Bericht über den Vortrag).

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 344—345 (von Wilhelm Dibelius.)

2068 Berger, Alfred Freiherr von: Wie das Wintermärchen entstand. Dichtung und Wahrheit aus Shakespeares Leben. Hamburg. Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter) 1903. (65 S., 1 Bildnis.) 8°

Vgl. No. 1520.

2069 Berlitz, M. D.: English Literature. With Extracts and Exercises. Berlin: Siegfried Cronbach. 1902. (322 S.)

Rezension: Die Neueren Sprachen. Hrsg. von W. Vietor. 1903. Bd. 11. Heft 3. S. 188 (von Ph. Wagner).

2070 Bleibtreu, K.: Napoleon und Shakespeare als Naturmächte.

Wartburgstimmen I. 1.

2071 Bolle, Wilhelm: Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600. Ein Beitrag zur Geschichte der sangbaren Lyrik in der Zeit Shakespeares. Mit Abdruck aller Texte aus den bisher noch nicht neugedruckten Liederbüchern und der zeitgenössischen Übertragungen. (VII, CXXVI, 284 S.) 1903.

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. No. XXIX. 8° Berlin, Mayer & Müller.

2072 Bohnhof, A.: The Mystery of William Shakespeare.

Neuphilologische Mitteilungen. 15. April bis 15. Mai.

2073 Bormann, Edwin: Der Autor Sir John Falstaffs. Literarische Enthüllungen durch einen Briefwechsel des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag. 1903. (46 S.) 8°

Rezensionen: Leipziger Zeitung. 1903. No. 204 vom 3. September (von J. R). — Hamburgischer Correspondent. Hamburg. 1903. No. 252 vom 2. Juni. — Der Tag. Berlin. 1903. No. 256 vom 4. Juni. — Düsseldorfer Neueste Nachrichten. 1903. No. 131 vom 7. Juni.

2074 Bormann, Edwin: Professor H. Meurer und Bacon-Shakespeare.

Deutschland. 17. Mai 1903.

2075 Boyle, Robert: A Passage in Macbeth. (Here's a farmer, that hanged himself on the expectation of plenty, Act II, Sc. 3.)

Englische Studien. Hrsg. v. Joh. Hoops. Bd. 32. S. 321—322.

2076 Brereton, J. Le Gay: Notes on the Text of Marston.

Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 224—238. Leipzig: Reisland. 1903.

2077 Brie, Friedrich: Die englischen Ausgaben des Eulenspiegel und ihre Stellung in der Geschichte des Volksbuches. Weimar. Druck von R. Wagner Sohn. (68 S.) 8°

Breslau, Philos. Inaugur.-Dissertation. 1902.

Erschien vollständig unter dem Titel: Brie, Friedr.: Eulenspiegel in England. (VII, 151 S.) Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. XXVII. Berlin: Mayer & Müller. 1903. 8°

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 24. Jahrg. 1903. No. 40. S. 2333—2435 (von E. Köppel).

2078 Brodmeier, Cecil: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen.

Inaugural-Dissertation. Universität zu Jena, 1904. 115 S. 2 Abbildungen: I. Längsschnitt der Shakespeare-Bühne. II. Grundriß der Shakespeare-Bühne. Inhalt: Einleitung. — Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen: I. Mehrere Bühnenfelder zu gleicher Zeit in Tätigkeit. II. Die Oberbühne. III. Die beiden Türen im Hintergrund der Hinterbühne. IV. Seiten-Ein- und Ausgänge auf der Hinterbühne. V. Mittelvorhang und Behänge der Hinterbühne. VI. Versenkungen und Fahrstuhl, VII. Bühneninventar. VIII. Anhang (Musik und Tanz usw.).

Erschien im Handel unter dem Titel: Brodmeier, Dr. Cecil: Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. (121 S. mit 2 Abbildungen.) 8° Weimar: A. Huschke Nachf. 1904.

2079 Broicher, Ch.: Ruskin über Shakespeares heimatliche Landschaft in Beziehung zu seinen Werken.

Der Bund. Sonntagsblatt. 1903. No. 5.

2080 Brückner, Max: Dekoration zu Shakespeares «Hamlet», Schloßterrasse I. II. Gemalt von Max Brückner in Coburg.

Bühne und Welt. 5. Jg. No. 20. Juli-Heft 2. 1903. S. 845. (Vollbild und Kunstbeilage.)

2081 Brunhuber, K.: Sir Philipp Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer. Literarhistorische Studie. Nürnberg: Verlag von M. Edelmann. 1903. (VI S., 1 Bl., 55 S.) 8°

Inhalt:

Vorwort. — Teil I. Quellen von Sidneys Arcadia: 1. Sidney und sein Werk. 2. Sannazaros Arcadia. 3. Montemayors Diana. 4. Amadis de Gaula. 5. Heliodors Aethiopika. 6. Achilles Tatios' Roman: Leukippe und Klitophon. 7. Charitons Roman: Chareas und Kallirrhoe. 8. Das Eros-Motiv. 9. Lateinische Reminiszenzen. 10. Resultate. — Teil 2. Sidney auf der Bühne: Vorbemerkung. 1. The Isle of Gulls. 2. Cupid's Revenge. 3. Argalus und Parthenia. 4. A Pastoral called the Arcadia. 5. Andromana. 6. La cour bergère. 7. Der königliche Schäfer. — Anhang: The Devil of a Wife.

2082 Büttner, Über Shakespeares Stellung zum Hause Lancaster.

Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Offenbach. 1904.

2083 Conrad, Hermann: Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes II.

Shakespeare-Jahrbuch Bd. 39. S. 179—202.

Rezension: Deutsche Zeitung. Berlin. No. 169. 16. Juli 1903.

2084 Conrad, Hermann: Rudolph Genée als Hüter des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Textes.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1903. No. 87.

2085 Conrad, Hermann: Eine neue Revision der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Januar 1903.

2086 Conrad, Hermann: In Sachen meiner Revision des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Textes.

Vossische Zeitung. Berlin. 1903. Sonntagsbeilage No. 13 zur Zeitung No. 149.

2087 CREIZENACH, W.: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 3: Renaissance und Reformation. 2. Tl. Halle: M. Niemeyer. 1903. (XII, 596 S.) 8°

Vgl. No. 1534.

2088 DAM, Bastiaan A. P. van, and STOFFEL, Cornelis: The Authority of the Ben Jonson Folio of 1616.

Anglia. N. F. Bd. 14. S. 377—392.

2089 DAVID, J. J.: Die Tragik der Lady Macbeth.

Das litterarische Echo. 6. Jg. No. 8. 15. Januar 1904. Sp. 531—536.

2090 DAVIDSON, Robert (Florenz): Montecchi und Cappulletti.

Deutsche Rundschau. 1903. Heft 12.

Rezension: Vossische Zeitung No. 570 vom 5. Dezember 1903 (im wesentlichen eine Inhaltsangabe von Davidsons Aufsatz).

2091 DELONEY, Thomas: The Gentle Craft. Edited with Notes and Introduction by Alexis F. LANGE, Ph. D. (XLIV, 100 u. 128 S.) Berlin: Mayer & Müller. 1903.

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois BRANDL u. Erich SCHMIDT. Bd. XVIII.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 258—260 (von Ph. ARONSTEIN).

Literarisches Centralblatt. 1903. 54. Jg. No. 20. Sp. 682-683. — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 111. S. 213-219 (von Emil KOEPPEL).

— DELONEY, Thomas: Jack of Newbury.

S. SIEVERS, Richard.

2092 DIECKOW, Fritz: John Florios Englische Übersetzung der Essais Montaignes. Und Lord Bacons. Ben Jonsons und Robert Burtons Verhältnis zu Montaigne. (117 S.) 8°

Inaugural-Dissertation. Straßburg. 1903.

2093 DITTES, R.: Zu Surrey's Aeneis-Übertragung.

Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Leipzig. 1902.

Vgl. No. 2063.

2094 E., E.: Von den zwei größten Engländern.

Hamburger Fremdenblatt No. 114 vom 16. Mai 1903.

Ist in seinem ersten Teile eine Besprechung des Buches von Max J. WOLFF: «William Shakespeare».

2095 EICHHOFF, Theodor: Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. I. 1. Die Grundfrage des Shakespeare-Studiums. 2. Interpolationen in The Comedy of Errors. Halle: Max Niemeyer. 1903. (88 S.) 8°

2096 EICHHOFF, Theodor: Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-Kritik. II. 1. Shakespeares Sonette und ihr Wert. 2. Die Sonetten-Satire. Halle: Max Niemeyer. 1903. (VII, 181 S.) 8°

2097 EIDAM, Christian: Rudolf Genée und Schlegel-Tieck.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1903. No. 62 vom 17. März.

2098 EIDAM, Christian: Die Stellung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu der Neubearbeitung des Schlegel-Tieck.

Unterhaltungsblatt des Fränkischen Kurier. Nürnberg. 50. Jg. No. 87 vom 1. November 1903.

2099 EIDAM, Christian: Zu Merchant of Venice IV, 1. 11—13.

Beiblatt zur Anglia. Bd. 14. S. 120—125.

2100 EIMER, M.: Was wissen und besitzen wir von Shakespeare?

Erwinia. Vereinsblatt des Alsabundes. Hrsg. von Chr. Schmidt. Straßburg: Schlesier & Schweikhardt. 1902. S. 138—144.

2101 EMERSON, Ralph Waldo: Vertreter der Menschheit. Aus dem Englischen übertragen von Heinrich CONRAD. Buchausstattung von Fritz SCHUMACHER. Leipzig: Diederichs. 1903.

Darin: Shakespeare oder der Dichter.

2102 ENGEL, Eduard: Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen. Illustriert.

Bühne und Welt. 5. Jg. No. 20. 2. Juli-Heft 1903. S. 843—853.

2103 Engel, Eduard: Die Beweise für Shakespeares Verfasserschaft von Shakespeares Werken. I. II.

Königsberger Hartungsche Zeitung. 27. September 1903 und 4. Oktober 1903. — Derselbe Aufsatz in der Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung. Berlin. 1903. No. 20 und 21.

2104 Engel, Eduard: Shakespeare-Rätsel. Leipzig: Hermann Seemann Nachf. 1904. (178 S.) 8°

Inhalt:

1. Wer hat die Dramen Shakespeares geschrieben. 2. War Shakespeare in Italien? 3. Shakespeare im Urteil seiner Zeitgenossen. 4. Shakespeares Bildung. 5. Shakespeare in Pommern. 6. Francis Bacon. 7. Wie «Othello» entstand.

No. 2 erschien auch in den Blättern für Handel, Gewerbe und soziales Leben (Beiblatt zur Magdeburgischen Zeitung) No. 48, 49, 50 vom 30. November, 7. und 14. Dezember 1903.

2105 Engel, Eduard: Der Stand der Shakespeare-Bacon-Frage.

Kölnische Zeitung. 1903. No. 147. Erste Beilage zur Sonntags-Ausgabe vom 22. Februar.

2106 Engel, Eduard: Wer hat Shakespeares Dramen geschrieben? I. II.

Janus. Blätter für Literaturfreunde. Monatsschrift für Literatur und Kritik. Jauer: Oskar Kellmann. 1903. Heft 2 u. 3.

2107 Engel, Eduard: Die Wissenschaft und die Bacon-Frage.

Deutsche Tages-Zeitung. Berlin. 1903. No. 386 vom 19. August Derselbe Aufsatz ist abgedruckt im «Berliner Blatt». 1903. No. 195 vom 21. August; in der «Freistatt», München 1903. No. 39.

2108 Engel, Hermann: Byron's Stellung zu Shakespeare. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung. 1903. (24 S., 1 Bl.) 4°

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Friedrich-Werderschen Gymnasiums zu Berlin. Ostern 1903.

2109 Engel, Jacob: Spuren Senecas in Shakespeares Dramen.

Preußische Jahrbücher. Bd. 112. S. 60—81.

2110 F., H.: Noch einmal Banquo's Geist.

Belletristisch-literarische Beilage der Hamburger Nachrichten. 1902. No. 46 vom 16. November.

2111 Faber, Karl: John Wilsons Dramen. Inaugural-Dissertation. Straßburg. 1904. (85 S.) 8°

Inhalt:

Inhaltsangabe und Quellenuntersuchung von folgenden Stücken: The Cheats. — Andronicus Comenius. — The Projectors. — Belphegor.

2112 Fest, Otto: Über Surreys Virgilübersetzung, nebst Neuausgabe des 4. Buches nach Tottels Original-Druck und der bisher ungedruckten Hs. Hargrave 205 (Brit. Mus.). (X, 128 S.) 1903. 8°

Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt. No. XXXIV. Berlin: Mayer & Müller.

Inhalt:

I. Teil: Entstehung. 1. Inhalt. 2. Form. II. Teil: Überlieferung. III. Teil: Stilistik. IV. Teil: Vorbilder. V. Teil: Unterschied zwischen Surrey und den früheren englischen Kunstepikern. VI. Teil: Nachwirkung der Übersetzung. 1. Im Epos. 2. In der Tragödie. (Dieser Abschnitt für Shakespeare wichtig). VII. Teil: Abdruck des vierten Buches.

— Fischer, Julius: Das Interlude of the Four Elements.

S. Interlude.

2113 Fischer, R.: Der Monolog in «Macbeth» als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung.

Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Leipzig. 1902. 8° Vgl. No. 2063.

2114 Flügel, Ewald: Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts, besonders aus der Zeit Heinrichs VIII.

Anglia. Bd. 26. S. 94—285.

2115 Foerster, Dora: Shylock in Afrika.

National-Zeitung. Berlin 1903. No. 332 vom 16. Juni.

Ist im wesentlichen eine Wiedergabe des gleichnamigen Aufsatzes der Verfasserin im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 234—237.

2118 FRANKO J.: Shakespeare bei den Ruthenen.

Die Zeit. Hrsg. von J. Singer, O. J. Bierbaum und H. Kanner. Bd. 35. 1903. No. 445/446.

2119 FRESENIUS, August: Über eine Shakespeare-Fälschung.

Deutsche Bühnengenossenschaft. 1903.

2120 FRIEDLEIN, H.: Shakespeare und das Gebet.

Der alte Glaube. Hrsg. von Frhr. E. R. v. Diesburg und E. Röder. 4. Jg. 1902/1903. No. 18 und 19 vom 30. Januar und 6. Februar 1903.

2121 GAULKE, Johannes: Shaksperes Sonettengeheimnis in satirischer Beleuchtung. [Oscar Wilde, «The Portrait of Mr. W. H.».]

Der Osten. Görlitz. 3. Jg. No. 6 u. 7.

2122 GENÉE, Rudolf: Shakespeares Bildnisse aus seiner Zeit.

Sonntags-Beilage No. 24 zur National-Zeitung. Berlin vom 14. Juni 1903.

2123 GENÉE, Rudolf: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare.

Berliner Tageblatt. Beilage: Zeitgeist. 20. April 1903.

2124 GENÉE, Rudolf: Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare und seine Verbesserer. I—III [und Nachtrag].

Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilage No. 3, 4 und 5 zur Zeitung No. 29, 41 und 53 vom 18. und 25. Januar und 1. Februar 1903. S. 20 ff., 27 ff. u. 35 ff. — [Nachtrag] ebenda No. 6 zur Zeitung No. 65 vom 8. Februar 1903, S. 46 f. [Vgl. No. 2125.]

2125 GENÉE, Rudolf: In Sachen des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare.

Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilage No. 6 zur Zeitung No. 65 vom 8. Februar 1903. Nachtrag zu No. 2124.

2126 GENÉE, Rudolf: Zur Streitfrage über den Schlegel-Tieck'schen Shakespeare.

Allgemeine Zeitung. München. Wissenschaftliche Beilage. Jg. 1903. No. 71.

2127 GENÉE, Rudolf: A.W. Schlegel und Shakespeare. Ein Beitrag zur Würdigung der Schlegel'schen Übersetzungen. Mit 3 facsimilierten Seiten seiner Handschrift des «Hamlet». Berlin: Georg Reimer. 1904. Groß-Oktav, 43 S.

Rezension: Dresdener Journal No. 281 vom 4. Dezember 1903. — National-Zeitung. Berlin. No. 647 vom 11. Dezember 1903.

2128 GLEICHEN-RUSSWURM, Alex. Frhr. von: Shakespeares Königsdramen und die moderne Bühne.

Bühne und Welt. 6. Jg. No. 1. Oktober 1903. S. 25—31.

2129 GRÄFE, B.: Verlorene Liebesmühe. Ein Selbstporträt Shakespeares oder sein Verhältnis zu Dante. Ermittelt von B. GRÄFE. Sorau: Rauert & Pittius. 19 S.

Rezension: Vossische Zeitung vom 6. Januar 1904.

2130 GRAMATZKY, A.: Shakespeare in Kagoshima.

Ostasien. Hrsg. von K. Tamai. 1903. 6. Jg. S. 75.

2131 HAASE, Friedrich: David Garrick. Eine Studie.

Deutsche Revue. Hrsg. von Richard Fleischer. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. Juli 1903.

2132 HANNMANN, Friedrich: Drydens Tragödie «All for Love; or, The World Well Lost» und ihr Verhältnis zu Shakespeares «Antony and Cleopatra». Druck von R. Warkentien. 1903. (82 S.) 8°

Philosophische Dissertation. Rostock.

2133 HARNACK, Otto: Essais und Studien zur Literaturgeschichte.

Darin: Goethes Verhältnis zu Shakespeare. Braunschweig: Vieweg & S. 1902. S. 211—225. Vgl. No. 1021.

2134 HARTMANN, Ludwig: Ein neues Drama Shakespeares in Dresden.

Dresdener Neueste Nachrichten. 1903. No. 169 vom 20. Juni.

2135 HAU, Peter: Shakespeares «Macbeth» erläutert und gewürdigt für höhere Lehranstalten sowie zum Selbststudium. Leipzig: Verlag von Heinrich Bredt. 1903. (120 S.) 8°

Die ausländischen Klassiker. Erläutert von Dr. Peter HAU. 1. Bändchen.

Inhalt:

Vorwort. I. Geschichte Shakespeares und seiner Dichtung. II. Der Gang der Handlung. III. Der Aufbau der Handlung. IV. Die Quelle des «Macbeth». V. Vergleich des Dramas mit der Quelle 1. Der Zeitraum, den das Drama umfaßt. 2. Die Einheit der Handlung. 3. Die Hexen. 4. Die Charaktere. Duncan. Banquo. Macbeth. Lady Macbeth. VI. Die Tragik im «Macbeth». VII. Sentenzen. Literatur.

2136 Heinemann, K.: Goethes Shakespearefeier am 14. Oktober 1771.

Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik. Leipzig: Teubner. 1902. S. 154—156.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 342 (von W. Dibelius).

2137 Heise, Wilhelm: Die Gleichnisse in Edmund Spensers Faerie Queene und ihre Vorbilder. (XII, 181 S.)

Philos. Inaugural-Dissertation. Straßburg. 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-G. Bd. 39. 1903. S. 321—322 (von Walter Drechsler.)

2138 Herz, E[mil]: Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss. 1903. (X, 143 S., 5 Karten.) 8°

Theatergeschichtliche Forschungen. Hrsg. von Berthold Litzmann. No. XVIII.

Ein Teil der Arbeit erschien im Jahre 1901 als Philosophische Inaugural-Dissertation von Bonn. Vgl. No. 1673**.

Inhalt:

Teil I: Die Wanderfahrten der englischen Schauspieler. 1. Einleitung. Die Truppe Kemps. 2. Die Brown'sche Truppe. 3. Die Green'sche Truppe. 4. Die Sackeville'sche Truppe. 5. Die Truppe von Webster, Machin und Reeve. 6. Die Truppe von Blackreade und Theer. 7. Die Spencer'sche Truppe. 8. Die Nachfolger Spencers. 9. Die Truppe Reinolds und Genossen. 10. Die Truppe des Jolliphus. Schluß. — Teil II. Das Repertoire der Engländer — Repertoirelisten. Die Dramensammlung des Jahres 1620. Still (Gammer Gurtons Needle). Wilmot (Tragedy of Tancred and Gismunde). Peele (Sir Clyomon, Turkish Mahomet). Marlowe (Doctor Faustus, Rich Jew of Malta, Massacre of Paris, Tamerlan). Kyd (Spanish Tragedy). Greene (Orlando Furioso, Looking Glass, Aphonsus). Chettle (Patient Grissil). Shakespeare (Comedy of Errors, Midsummer-Nights-Dream, Taming of the Shrew, Merchant of Venice, King Henry IV., Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Julius Caesar, Hamlet, King Lear, Othello, The Winter's Tale). Pseudo-Shakespeare (Two Noble Kinsmen, London Prodigal, Yorkshire tragedy, Mucedorus). Chapman (Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron). Dekker (Old Fortunatus, If this be not good, the devil is in it). Heywood (King Edward IV., Rape of Lucree). Houghton und Day (Friar Rush). Marston (Parasitaster). Machin (Dumb Knight). Mason (The Turke). Beaumont und Fletcher (Maid's Tragedy). Massinger (Virgin Martyr, Great Duke of Florence, Believe as you list). Rowley (Shoemaker a Gentleman). Ford (Broken Heart). Glapthorne (Albertus Wallenstein). Sharpe. (Noble Stranger). Anonyme Dramen (Prodigal Child, Esther and Ahasverus, Nobody and Somebody, Destruction of Troy. — Deutsche Bearbeitungen verloren gegangener englischer Dramen. (Julio und Hyppolita, Ayrers schöne Sidea. Tugend- und Liebesstreit, Komödie von eines Königs Sohne aus England, Pickelheringsspiel von der schönen Maria und dem alten Hahnrey, Pickelheringsspiel von dem unsichtbar machenden Stein, Komödie von der Christabella) — Dramen nicht englischen Ursprungs (Amadis, Amphitryo, Sidonia und Theagenes; aus der Sammlung Liebeskampf: Macht Cupidinis, Aminta und Silvia, Probe getreuer Liebe, König Mantalors Liebe und Strafe, Tragi-Comedia, Unzeitiger Vorwitz) — Nicht identifizierte Dramen — Singspiele (Engländische Roland, Black Man, Singing Simpking, Narr als Reitpferd, Windelwäscher, Studentenglück, Pferdekauf des Edelmanns, Mönch im Sack, Der alte und der junge Freier, Der betrogene Freier, Die Müllerin und ihre drei Liebhaber). — Erklärung der Karten.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. No. 4. 30. Januar 1904 (von Alexander v. Weilen).

2139 Hessen, Robert: Leben Shakespeares. Stuttgart: W. Speman. 1904. (XII, 141 S. mit 16 Lichtdr.-Taf.) 8°

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung 1904. No. 2. S. 87—88. — Basler Nachrichten. No. 355 vom 8. Dezember 1903. (Ein Shakespeare-Buch.) — Magdeburgische Zeitung. No. 652 vom 24. Dezember 1903. — Die Gegenwart. No. 51 vom 19. Dezember 1903. — Neue Freie Presse, Wien. No. 14123 vom 20. Dezember 1903. — Vossische Zeitung vom 8. Dezember 1903.

2140 Holthausen, F.: Studien zum älteren englischen Drama. Thersites. The Disobedient Child.

Englische Studien. XXXI. S. 77 ff.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 327 (von Wilhelm Dibelius).

— Holthausen, F.: The Weaver's Pageant.

S. Weaver's Pageant, The.

2141 Holzner, E.: Shakespearefragen.

Frankfurter Zeitung. 1903 No. 8.

2142 Hornburg: «Hamlet».

Deutsch-evangelische Blätter. Zeitschrift für das gesamte Bereich des deutschen Protestantismus. 1903. 399—430.

2143 Das «Interlude of the Four Elements». Mit einer Einleitung neu herausgegeben von Julius Fischer. [Dr. phil.] (1 Bl. u. 86 S.)

Marburger Studien zur englischen Philologie. Heft 5. Marburg: N. G. Elwert, 1903.

Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. 24. Jahrgang. 1903. No. 32. S. 1963—1964 (von F. Holthausen). — The Modern Language Quarterly. Vol. 6. No. 2 (August 1903). S. 95—96 (von W. W. G[reg]).

2144 Jacobson, Herman: William Shakespeare und Käthchen Minola. Dresden: E. Piersons Verlag (R. Lincke). 1903. (2 Bl., 103 S.) 8°

2146 Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Wolfgang Keller. 39. Jahrgang. Mit einem Bildnisse Oechelhäusers. Berlin SW. 11: Langenscheidt'sche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt) 1903. (XLII, 455 S., 1 Bildnis.) 8°

Inhalt:

Inhaltsverzeichnis. (S. III—V.)

Brandl, Alois: Nachruf auf Wilhelm Oechelhäuser und Jahresbericht für 1902—03. (S. VII—XII.)

Kilian, Eugen: Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise. Festvortrag, gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1903. (S. XIV—XLII.) [Vgl. auch No. 2150.]

Brandl, A[lois]: Edward Young, On original composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im achtzehnten Jahrhundert. (S. 1—42.)

Rosenbach, A. S.W.: The Influence of «The Celestina» in the Early English Drama. (S. 43—61.)

Sarrazin, Gregor: Neue italienische Skizzen zu Shakespeare. (S. 62—68.)

Krauss, Rudolf: Ludwig Schubart als Shakespeare-Übersetzer. (S. 69—73).

Crawford, Charles: The Authorship of Arden of Feversham. (S. 74—86).

Kilian, Eugen: Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. (S. 87—120.)

Imelmann, Rudolf: Zur Kenntnis der vorshakespeare'schen Lyrik: I. Wynkyn de Wordes «Song Booke», 1530, II. John Dayes Sammlung der Lieder Thomas Whythornes, 1571, hrsg. von R. J. (S. 121—178.)

Conrad, Hermann: Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes. II. (S. 179—201.)

Bang, W.: Bemerkungen zum Text von Shakespeare und Marlowe. (S. 202—221.)

Kleinere Mitteilungen:

Garnett, Richard: The Date of «Macbeth». (S. 222—223.)

Münch, Wilhelm: Shakespeare als Mensch, nach Leslie Stephen. (S. 223—233.)

Brandl, A[lois]: Zur Quelle der «Komödie der Irrungen». (S. 233.)

Brandl, A[lois]: Horaz und Shakespeare. (S. 233—234.)

Förster, Dora: Shylock in Afrika. (S. 234—237.)

Perrett, Wilfried: «The Murder of John Brewen». (S. 237—238.)

Keller, Wolfgang: Zu den italienischen Hamlet-Opern. (S. 238—239.)

Widmann, J. V.: «Amleto». (S. 239—241.)

Fresenius, August: Hamlet-Monologe in der Übersetzung von Mendelssohn und Lessing und Geoffroys Kritik über den Ducis'schen Hamlet. (S. 241—247.)

Keller, Wolfgang: Eine Bearbeitung des «Julius Caesar» von Friedrich Hebbel. (S. 247—249.)

Nekrologe.

Grube, Max: Wilhelm Oechelhäuser. (S. 250—257.)

Bulthaupt, Heinr.: Otto Gildemeister. (S. 257—263.)

Spies, Heinrich: Gustav Liebau. (S. 263—265.)

Bücherschau:

Brandl, A.: Sidney Lanier, Shakespeare and his Forerunners. New York 1902. (S. 266 bis 267.)

Bang, W.: Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition 1623 from the Chatsworth Copy in the Possession

of the Duke of Devonshire, K. G. With Introduction and Census of Copies by Sidney Lee. Oxford: At the Clarendon Press 1902. Folio mit separat gedrucktem Supplement, den Census enthaltend. (S. 267—270.)

SPIES, Heinrich: W. Franz, Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. Berlin 1902. (S. 270—272.)

BANG, W.: Alexander Schmidt, Shakespeare-Lexikon. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases ... Third Edition, rev. by Gregor Sarrazin. Vol. 1. 2. Berlin 1902. (S. 272—273.)

KELLER, Wolfgang: Alexander Dyce, A Glossary to the Works of William Shakespeare... revised by Harold Littledale. London-New York 1902. (S. 273—274.)

BARTELS, Adolf: Adolf Gelber, An der Grenze zweier Zeiten. Dresden und Leipzig 1902. (S. 274—283.)

KELLER, Wolfgang: Alfred von Mauntz, Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. Berlin 1903. (S. 283—285.)

FISCHER, R.: Theodor Eichhoff, Der Weg zu Shakespeare, und Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. Halle 1902. (S. 286—287.)

KELLER, Wolfgang: A New Variorum Edition of Shakespeare. Edited by H. H. Furness. Student's Edition. Vol. I. II. London 1898. (S. 287.)

KELLER, Wolfgang: Шекспиръ. Биб. изд. пис. Petersburg 1902. T. 1 u. 2. (S. 287—288.)

PETSCH, Robert: Żelack, Tieck und Shakespeare. (Progr.) Tarnopol 1900. (S. 288—289.)

v. WESTENHOLZ, F. P.: Friedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge. Bd. IV. Stuttgart und Berlin 1901. (S. 289—293.)

FRANZ, W.: Macbeth edited ... by A. W. Verity. Cambridge 1901. (S. 293—295.)

MÜNCH, Wilhelm: Martin Wohlrab, Ästhetische Erklärung von Shakespeares Coriolan. Berlin, Dresden, Leipzig 1902. (S. 295—297.)

KELLER, Wolfgang: Ein Sommernachtstraum von Shakespeare, übers. von A. W. v. Schlegel (Textrevisionen von Gregor Sarrazin). Berlin 1902. (S. 297—298.)

KELLER, Wolfgang: Hamlet, Prinz von Dänemark von Shakespeare, übers. von A. W. v. Schlegel. (Revision und Erneuerung des Textes von Rudolf Fischer.) Berlin 1903. (S. 298—301.)

HAUFFEN, A.: Fritz Holleck-Weithmann. Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel «Much Ado About Nothing». Heidelberg 1902. (S. 301—302.)

FISCHER, R.: Otto Burmeister, Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares «Merchant of Venice». Rostock 1902. (S. 303.)

PETSCH, Robert: Julius Cserwinka, Shakespeare und die Bühne. Wiesbaden 1902. (S. 303—305.)

BRANDL, A.: Chambers' Cyclopædia of English Literature. Vol. I. II. London and Edinburgh 1901—2. (S. 305—307.)

ECKHARDT, Eduard: Sander, G. H., Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Shakespeare. Berlin 1902. (S. 307—310.)

CHURCHILL, George B.: Felix E. Schelling, The English Chronicle Play. New York 1902. (S. 310—313.)

KELLER, Wolfgang: Eckhardt, Eduard, Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642). Berlin 1902. (S. 313—316.)

BRANDL, Lewis Wager, The Life and Repentance of Marie Magdalene. Chicago 1902. (S. 316—319.)

KELLER, Wolfgang: Rudolf Schoenwerth, Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds Spanish Tragedy. Berlin 1903. (S. 319—320.)

BRANDL, A.: The Faire Maide of Bristow . . . edited by A. H. Quinn. Philadelphia 1902. (S. 320—321.)

DRECHSLER, Walter: Wilhelm Heise, Die Gleichnisse in Edmund Spensers Faerie Queen. Straßb. Diss. 1902. (S. 321—322.)

KELLER, Wolfgang: Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas. Herausg. von W. Bang. Vol. I. II. (S. 322—323.)

Zeitschriftenschau von Wilhem DIBELIUS. — I. Nichtdramatische Literatur der englischen Renaissance (Die Lyrik der elisabethanischen Zeit. Über die Verwendung klassischer Versmaße in der englischen Renaissance). II. Das englische Drama vor Shakespeare (Das Spiel der Weber von Coventry. Zum «Thersites» [Dodsley I 389]. Ingelends «The Disobedient Child» [Dodsley II 265]). III. Einzelne Dramen Shakespeares (Die Jugenddramen. «Der Kaufmann von Venedig». Zu «Heinrich IV.» Das Verhältnis von «Wie es Euch gefällt» zu den Robin-Hood-Dramen. Zum «Hamlet». Zum «Othello». Kleinere Bemerkungen zu den späteren Dramen). IV. Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit. V. Shakespeares Sonette. VI. Shakespeares Bildung (Shakespeares Beziehungen zu Montaigne). VII. Ausgaben von Shakespeares Werken. VIII. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger (Einfluß des «Don Quixote» auf das englische Drama vor 1612. Francis Bacon. Ben Jonsons Methode dichterischer Produktion. Ein neugefundenes Drama von A. Wilson. Shakespeare und Jonson. Eine Parallele zwischen Marston und Shakespeare. Quellenstudien zu Chapman). IX. Nachleben Shakespeares (Shakespeare und das moderne Drama. Die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung). X. Shakespeare und die Bühne. Mizellen. (S. 324—345.)

Theaterschau.

BORMANN, Walter: Münchener Shakespeare-Aufführungen von 1902. (S. 346—351.)

MEYERFELD, Max: Berliner Theaterschau. (S. 351—353.)

WECHSUNG, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1902. (S. 353—360.)

SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1902. «Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. I—XXXVIII. 1865—1902.» (S. 361 bis 436.)

BOJANOWSKI, P. von: Zuwachs der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1902. (S. 437—444.)

MITGLIEDER-VERZEICHNIS [der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft]. (S. 445—451.)

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS zu Band XXXIX. (S. 452—455.)

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 328—334 (von Ph. WAGNER). — Kölnische Zeitung vom 20. Juli 1903. — National-Zeitung. Berlin. 56. Jg., vom 2. August 1903 (von Otto FRANCKE). — Vossische Zeitung vom 15. Juli 1903. — Das Literarische Echo. 1902. Sp. 1222.

2147 JUNG, Hugo, Dr.: Das Verhältnis Thomas Middletons zu Shakespeare. (VIII, 99 S.) Leipzig: Deichert Nachf. 1904. 8°

Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Hrsg. von H. Breymann und J. Schick. XXIX. Heft.

2148 KARLOWA: Zu Shakespeares «Macbeth».

Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums in Pless i. S. 1903.

2149 KARLOWA: Zu Shakespeares «Coriolan».

Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Kattowitz. 1904.

2150 KELLER, B.: Zur Tragik in «König Lear».

Der alte Glaube. Hrsg. von Frh. E. R. v. Diersburg und E. Röder. Leipzig: H. G. Wallmann. 3. Jg. 1901/2. No. 48.

2151 KELLER, Wolfgang: Shakespeare und der Hof der Elisabeth.

Bühne und Welt. Hrsg. von E. u. G. Elsner. Berlin. 5. Jg. No. 9.

2152 KILIAN, Eugen: Der Shakespeare'sche Monolog und seine Spielweise. I. II.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. Jg. 1903. No. 107 u. 108 vom 13. u. 14. Mai.

Der Aufsatz ist ein Abdruck des Kilian'schen Festvortrags, welcher auch im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 39, 1903, S. XIV—XLII zur Veröffentlichung gebracht ist. [Vgl. No. 2146.]

2153 KLAAR, Alfred: Das Meisterwerk deutscher Nachdichtung.

Sonntagsbeilage No. 7 zur Vossischen Zeitung No. 75, und No. 8 zur Zeitung No. 76 vom 14. und 21. Februar 1904.

2154 KLEIMANN, Paul Alex.: Der poetische Stil Shakespeares. Literar. Studie.

Belletristisch-Literarische Beilage der Hamburger Nachrichten. No. 8 vom 21. Febr. 1904.

2155 KOCH, M.: Ludwig Tieck. Zum Gedächtnis seines fünfzigjährigen Todestages (28. April).

Der Türmer. Monatsschrift für Gemüt und Geist. 5. Jg. H. 8.

2156 KOHLER, Josef: Verbrechertypen in Shakespeares Dramen. Berlin: Otto Elsner 1903. (108 S.) 8°

Rezensionen: Die Wage. Wien. 1903. No. 35 vom 22. August (Theodor ACHELIS: Die Vertreter des Bösen bei Shakespeare. Vgl. No. 2056). — New Yorker Staatszeitung. 1903. No. 30 vom 26. Juli (Verbrecher-Typen in Shakespeares Dramen). — Tägliche Rundschau. Berlin. N. 474. 9. Oktober 1903 (von Th. ACHELIS). — Vossische Zeitung. Berlin. 1903. No. 373 vom 12. August 1903 (von A. K.). — Hamburgischer Correspondent. 1903. No. 489 vom 18. Oktober (von Th. A[CHELIS]). — Literarisches Centralblatt. Bespr. von Fr. ZARNCKE. 54. Jg. (1903). No. 47. Sp. 1611—12 — Deutsche Literaturzeitung. Hrsg. von P. Hinneberg. 24. Jg. 1903. No. 46. S. 2824—25 (von Friedrich MEILI). — Die Zeit. Wien. 23. Juli 1903. — Schlesische Zeitung. Breslau. No. 886 vom 18. Dezember 1903. — Frankfurter Zeitung. No. 327 vom 25. November 1903 (Kollege Shakespeare, von Ernst TRAUMANN. Vgl. die Erwiderung J. KOHLERS im Berliner Tageblatt No. 621 vom 7. Dezember 1903: Ein Streiter für Shakespeares Manen).

2157 KRALIK, Richard von: Ludwig Tieck.

Literarische Warte. Monatsschrift für schöne Literatur. 4. Jg. H. 8.

2158 KRÄMER, F.: Das Verhältnis von David Garricks «Everyman in his Humour» zu dem gleichnamigen Lustspiel Ben Jonsons. 1903. (102 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle.

2159 KRÜGER, G.: Shakespeareana. [1. Zum «Merchant of Venice» (Übersetzung) [V, i, 56/57]; 2. Zu «Henry IV», 1. Teil (Erklärung und Text) [IV, i, 1; IV, i, 3. IV, ii, 4. IV, ii, 4; IV, iii, 1. IV, iii, 1]; 3. Zu «King Henry VI», 1. Teil (Übersetzung) [II, 4]; 4. Zu «King Lear» [I, i, 215—225] (Textänderung), I, 2 (Textänderung), II, i, 28 ff. (Übersetzung)]; 5. Zu «Macbeth» (Text) [I, i, 58 f.; II, i, 56—60 (zur Übersetzung und zum Text)].

Englische Studien. Bd. 33. Heft 1. 1903. S. 27—40.

2160 KUNTZ, Wilhelm: Francis Bacon als Philosoph.

Vossische Zeitung vom 18. Oktober 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 339 (von W. DIBELIUS).

— LANGE, Alexis F.: Thomas Deloney. Herausgeg. von A. F. L.

S. DELONEY.

2161 LAWRECNE, William J.: Some Charactoristics of the Elizabethan-Stuart Stage.

Englische Studien. Bd. 32. S. 36—51.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 336—337 (von Wilhelm DIBELIUS).

2162 LEONHARDT, Benno: Die Textvarianten von Beaumont und Fletchers «Philaster, or Love Lies A-Bleeding» etc., nebst einer zusammenstellung der ausgaben und literatur ihrer werke. VI. A King and No King.

Anglia. N. F. Bd. 14. S. 313—345.

2163 Dasselbe: VII. Thierry and Theodoret.

Anglia. N. F. Bd. 14. S. 345—363.

2164 LEUSCHNER, B.: Über das Verhältnis von The Two Noble Kinsmen zu Chaucers Knightes Tale. 1903. (47 S.) 8°

Hallenser Diss.

2165 LINDNER, F.: Zur Shakespeare-Bacon-Frage.

Rostocker Anzeiger. 5. Dezember 1903.

2166 LIPSCHÜTZ, Leopold: Neue Gedanken über den alten Shakespeare.

Die Reichswehr. Wien. No. 3151 vom 18. November 1902.

2166a LITZMANN, B.: Shakespeare und das Deutsche Drama im 17. Jahrhundert.

Bericht über diesen im Januar 1904 im Kaufmännischen Verein zu Mannheim gehaltenen Vortrag befindet sich im «General-Anzeiger», Mannheim, No. 32 vom 21. Januar 1904 und No. 44 vom 28. Januar 1904.

2167 LOGEMAN, H.: Notes on the Merchant of Venice.

Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 193—215.

2168 LOHFF, Alfred: George Chapmans Ilias-Übersetzung. Berlin: Mayer & Müller. 1903. (IV, 113 S.)

2169 LORM, Hieronymus, über «König Lear». Aus des Dichters Nachlaß mitgeteilt von Philipp STEIN.

Bühne und Welt. 5. Jg. No. 24. September-Heft 2. 1903. S. 1033—1040.

2170 LÖWE: Shakespeare-Studien, betreffend Text und Übersetzung weidmännischer Stellen.

Wissenschaftliche Beilage zum Programm des Gymnasiums zu Zerbst. 1904.

2171 LUICK, K.: Über Otways «Venice Preserved». 8°

In: Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Leipzig 1902. [Vgl. No. 2063.]

2172 MAASS, Heinrich: Ben Jonsons Lustspiel «Every Man in His Humour» und die gleichnamige Bearbeitung durch David Garrick. Rostock: C. Boldt. 1903. (72 S.) 8°

Philos. Diss. Rostock.

2173 MAGER, J.: Shakespeares Kindergestalten.
Repertorium der Pädagogik. Hrsg. von J. B. Schubert. 57. Jg. S. 307—315.

2174 MAHN, Paul: Der neue Hamlet.
Tägliche Rundschau. 1903. No. 273 vom 14. Juni. 2. Beilage.
Enthält eine ausführliche Besprechung der Hamlet-Aufführung der «Neuen Shakespeare-Bühne» nach der Türk'schen Erklärung im Neuen Theater zu Berlin am 13. Juni 1902.

2175 MAHN, Paul: Shakespeares «König Johann» im Schauspielhaus.
Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau. Berlin. No. 227 vom 28. September 1903. S. 908.

2176 MALLET: Shakespeares Naturalismus.
Sonntagsblatt No. 1 des «Reichsboten».

2177 MAUERHOFF, Emil: Die Probleme im «Hamlet».
Über diesen in Nürnberg (November 1903) gehaltenen Vortrag berichtet der «Fränkische Courier» No. 609 vom 28. November 1903.

2178 MAUNTZ, Alfred von: Heraldik in Diensten der Shakespeare-Forschung. Selbststudien. Berlin: Mayer & Müller. 1903. (XI, 331 S.) 8°
Inhalt: Vorwort — 1. Studie. Allgemeines — 2. Studie. Der Familienname Shakespeare — 3. Studie. Das Wappen Shakespeares — 4. Die Abstammung Shakespeares — 5. Die heraldische Ausdrucksweise Shakespeares. Beispiele. Von Gefühlsäußerungen, Schilderungen und Vergleichen. Von Wortspielen und Witzeleien. Verzeichnis einiger Einzelausdrücke. Genealogische Aufzählungen. Ein scharfes Turnier. Ansprüche an Adlige und Ordensinhaber — 6. Leuchtfeuer oder Irrlichter. Der Phönix und Turteltaube. Allgemeines. Das Gedicht selbst. Einleitendes zur Erklärung des Gedichts. Alte Phönixsagen. Heraldische Bemerkungen. Worterklärungen. Weitere Schlüsse aus Vergleichen usw. Die Überschrift. Die ersten fünf Verse. Anthem und Threnos. Der innerste Sinn des Gedichts. Folgerungen. Äußerungen von Zeitgenossen Shakespeares a) Robert Greene, b) Thomas Nash, c) Henry Chettle, d) Gabriel Harvey. Harveys Anspielungen auf Shakespeare. Harveys «Edeldame» — 7. Proben auf die Exempel. Nachwort.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 283—285 (von Wolfgang KELLER).

2179 MAURUS, P.: Die Wielandssage in der Literatur. (XXV, 226 S.) 1902. 8°
Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Hrsg. von H. Breymann und J. Schick. XXV.
Rezension: Deutsche Literaturzeitung. 24. Jg. 1903. No. 33. S. 2029—30 (von Franz J. ORTMANN).

2180 MEDIZINISCHES aus Shakespeare.
Neue Medizinische Presse. Hrsg. von M. Birnbaum. S. 235. 1902. Berlin: E. Pilger Nachf.

2181 MEIER, Konrad: Shakespeares Hamlet.
Über diesen am 19. Oktober in der Dresdener Gesellschaft für Neuere Philologie gehaltenen Vortrag berichtet der «Dresdener Anzeiger», No. 316 vom 15. November 1903.

2182 MEYER, Erich: Shakespeare in Frankreich. I. II.
Unterhaltungsbeilage zur «Täglichen Rundschau», No. 59 vom 10. März 1904 und No. 60 vom 11. März 1904.

2183 MÜLLER, Aug.: Shakespeares Falstaff vom medicinischen Standpunkt aus betrachtet. I. II.
Die Grenzboten. Leipzig. 62. Jg. 1903. No. 6/7, 8/9.

2184 NUCK, R.: Schulausgaben von Shakespeares Julius Caesar.
Der Unterricht. Hrsg. von H. Gruber. 1902. S. 193—201. Potsdam: A. Stein.

2185 OTHELLO und Desdemona in der Geschichte.
Plauderstübchen. Beilage des «Deutschen Volksblatt» No. 5083 vom 1. April 1903.

2186 P., R.: Auf Hamlets Spuren. I. II.
Sonntagsbeilage zur Post. Berlin. 9. und 16. August 1903.

2187 PÄDAGOGISCHES aus Shakespeares Hamlet.
Schweizerische Lehrerzeitung vom 28. Februar 1903.

2188 RAUSCHER, Ulrich: Erläuterungen zu Shakespeares «König Lear». Leipzig: Verlag von Herm. Beyer. 1903. (64 S.) 12°
Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 65. Bändchen.

2189 Rechert, Emil: Shakespeares Verbrecher.
Neues Wiener Tagblatt. 1903. No. 224 vom 17. August.

2190 Reichel, Eugen: Wer schrieb das Novum Organum? Berlin: Gottsched. 1903.
Rezension: Hamburger Fremdenblatt. No. 130 vom 6. Juni 1903 (Gegen Bacon, von E. E.).

2191 Ricek-Gerolding, L. G.: Shakespeare in Helsingör.
Ostdeutsche Rundschau. Wien. No. 299 vom 30. Oktober 1903.

2192 Ritter, A.: Shakespeares Hamlet.
Rezension: Blätter für höheres Schulwesen und die Interessen seines Lehrerstandes (von Dr. Gercken). (S. 135—137, 154—155, 169—172). 1902. Berlin: Rosenbaum & Hart.

2193 Ritter, Otto: Macchiavelli in England.
Englische Studien. Bd. 32. S. 159—160.

2194 Ritter, Otto: Zu «Measure for Measure», III, 1, 32ff.
Englische Studien. Bd. 32. S. 161.

2195 Rixius, Peter: Das Prinzip der Persönlichkeit bei Thomas Carlyle. Bingen a. Rh.: A. J. Pennrich Nachf. 1903. (89 S.) 8°
Philos. Inaug.-Diss. Gießen.

2196 Saffeini, W. K.: An Hamlets Grabe.
Berliner Zeitung. 1903. No. 393 vom 23. August.

2197 Sallwürck (sen.), E. von: Shakespeare-Litteratur.
Das Literarische Echo. 5. Jg. No. 24. 15. Sept. 1903. Sp. 1685—1687.

2198 Sander, G. H. Dr. phil.: Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Shakespeare. Berliner Dissertation. 1902. (68 S.)
Auch im Buchhandel erschienen: Berlin: Mayer & Müller. 1902.
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 99—100 (von R. Ackermann). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. CX. Bd. S. 449 (von Rich. M. Meyer). — Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 263—264 (von George Saintsbury). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 307—310 (von Eduard Eckardt).

2199 Sarrazin, G.: Die Abfassungszeit von Shakespeares «Julius Caesar».
Beiblatt zur Anglia. Bd. 14. S. 113—120.

2200 Schmieden, Alfred: Shakespeares «Richard III.».
Die Gegenwart. XXXII, 35. 1903.

2201 Schneider, Walter: Über das Verhältnis von David Garricks «Florizel and Perdita» zu Shakespeares «The Winter's Tale». Halle a. S.: C. A. Kämmerer & Co. 1902. (112 S.) 8°
Philos. Inaug.-Diss. Halle. 1902.

2202 Schönhoff, L.: Shakespeare: «König Johann». Neu-Aufführung im Schauspielhaus.
Der Tag. Berlin. Ausgabe A. 1903. No. 455 vom 29. September.

2203 Schoenwerth, Rudolf: Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy. Gräfenhainichen: Druck von W. Hecker. 1902. (XXXVI S.) 8°
Philos. Inaug.-Diss. München.
Erschien vollständig u. d. T.:

2204 Schoenwerth, Rudolf: Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy. Berlin: Emil Felber. 1903. (CXXVII, 227 S.) 8°
Literarhistorische Forschungen. Hrsg. von Dr. Josef Schick und Dr. M. Frh. v. Waldberg. Heft 26.
Inhalt: I. Einleitung. Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy. A. Das epische Fragment der Spanish Tragedy in Sicerams Übersetzung des Orlando Furioso. B. Die beiden niederländischen dramatischen Bearbeitungen der Spanish Tragedy (A. v. d. Bergh: Jeronimo, Polidoor, Andronicus). Das anonyme Drama Don Jeronimo; die verschiedenen Drucke desselben. C. Stielers Bellimperia. D. Ayrers Pelimperia. II. Texte: Sicerams Bearbeitung. A. van der Berghs Jeronimo. Don Jeronimo (anonym). — Anmerkungen.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. S. 319—320 (von Wolfgang Keller).

2205 SCHRÖER, M. M. A.: Prinzipien der Shakespeare-Kritik:

In: Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Leipzig 1902. 8° [Vgl. No. 2063.]

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. (S. 112—113 (von Rich. ACKERMANN).

2206 SCHROETER, Adalbert: Die Ballade bei Shakespeare.

Beiträge zur Bücherkunde und Philologie August Wilmans zum 25. März 1903 gewidmet. Leipzig: Harrassowitz. 1903. S. 455—472.

2207 SELIGER, Paul: Vischers Shakespeare-Vorträge.

Das Literarische Echo. 1. Januar 1903.

2208 Shakespeare oder Bacon? Goethe oder Schiller?

Belletristisch-Literarische Beilage der Hamburger Nachrichten. No. 59 vom 7. Dez. 1902.

2209 SHAKESPEARE und Dänemark.

Berliner Tageblatt. No. 463 vom 12. September 1903. 1. Beiblatt.
Über das Shakespeare-Denkmal in Helsingör.

2210 SHAKESPEARE und das Gebet.

Der alte Glaube. Evang.-luther. Gemeindeblatt für die gebildeten Stände. Hrsg. von W. Gußmann. 4. Jg. No. 19.

2211 SHAKESPEARE-KALENDER für 1904. Leipzig: Druck und Verlag von Wezel & Naumann A.-G. 1903. (6 Bl.) $21^1/_2 \times 32$ cm.

2212 Shakespeare-Versammlung (Die Deutsche) zu Weimar am 23. April 1903.

Englische Studien. Bd. 32. S. 457—458.

2213 SIEFKEN, Ortgies: Das geduldige Weib in der englischen Literatur bis auf Shakespeare. Teil I: Der Konstanzetypus. Rathenow: Druck von Max Babenzien. 1903. (77 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. Leipzig.
Erschien vollständig u. d. T.:

2214 SIEFKEN, Ortgies: Der Konstanze-Griseldistypus in der englischen Literatur bis auf Shakespere. Rathenow. (110 S.) 8°

Beilage zum Jahresbericht des Progymnasiums zu Rathenow. 1903.

2215 SIEGFRIED: H.: Shakespeare-Brevier. Berlin: Schuster & Loeffler. 1903. (176 S.) 12°

2216 SIEVERS, Richard: Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakespeare-Zeit. Nebst Neudruck von Deloney's Roman «Jack of Newbury». (32 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. Berlin 1903.
Erschien vollständig:

2217 SIEVERS, Richard: Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakespeare-Zeit. Nebst Neudruck von Deloneys Roman «Jack of Newbury». Berlin: Mayer & Müller. 1904. (VIII, 244 S.) 8°

Palästra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Hrsg. von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt.

Inhalt: Einleitung (Deloney's Leben. Seine Balladensammlungen. Inhaltsangabe des «Jack of Newbury». Inhaltsangabe der «Gentle Craft». Inhaltsangabe des «Thomas of Reading»). Hauptteil: Deloney's Balladen, ihr Inhalt und ihre Quellen. (A. Erzählende Balladen. B. Lyrische Balladen. C. Dialoge). Stil und Metrik der Deloney'schen Balladen. — Anhang: Neudruck von Deloney's «Jack of Newbury».

2218 SINGER, H.; Warum Bacon die Stücke Shakespeares geschrieben hat.

Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage. 1902. No. 249 vom 23. Oktober.

2219 SOMMER, Paul: Erläuterungen zu Shakespeares «Othello». Leipzig: Verlag von Herm. Beyer. 1903. (62 S.) 8°

Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 75. Bändchen.

2220 Spirgatis, M. †: Englische Literatur auf der Frankfurter Messe von 1561—1620. Sonderabdruck aus dem 15. Heft der Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten. Leipzig: M. Spirgatis. 1902. (37—89 S.)

Rezension: Englische Studien. Bd. 32. S. 278—280 (von J. Koch).

2221 Sprenger, R.: Zu Schillers «Wallenstein» und «Macbeth».

Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. 111. Bd. S. 405—406.

2222 Starcke, Hermann: König Heinrich VIII.

Dresdener Nachrichten. 1903. No. 168 vom 19. Juni.

2223 Stecher, Richard: Erläuterungen zu Shakespeares König Heinrich der Vierte. Leipzig: Verlag von Herm. Beyer. 1903. (115 S.) 8°

Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 66./67. Bändchen.

— Stoffel (Cornelius): The Authority of the Ben Jonson Folio of 1616.

S. Dam, Bast. A. P. van —

2224 Stoffel, J.: Shakespeares Julius Caesar erklärt. Langensalza: H. Beyer & Söhne. 1904. (III, 70 S.)

Dramen und epische Dichtungen für den Schulgebrauch erläutert. X.

2225 Thieme, Wilhelm: Peeles Edward I. und seine Quellen. Halle a. S.: H. John. 1903. (69 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. zu Halle.

2226 Traumann, Ernst: College Shakespeare.

Frankfurter Zeitung No. 327 vom 25. November 1903.

Ist im wesentlichen eine Kritik von Josef Kohlers «Verbrecher-Typen aus Shakespeares Dramen».

2227 Tschopp, Albert: The Beggars of England in Prose and Poetry from the earliest times to the end of the 17th Century. Basel 1903. Part I. (90 u. 2 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. zu Bern. 1902/03.

2228 Türck, Hermann: Der geniale Mensch. 6. verb. Aufl. Berlin: F. Dümmlers Verlag. 1903. (XV, 422 S.) 8°

2229 Uhde-Bernays, Hermann: Shakespeares Heimat. I. II.

Der Tag. Berlin. 1903. No. 485 vom 16. Oktober und No. 487 vom 17. Oktober.

2230 Unna, Joseph: Die Sprache John Heywoods in seinem Gedichte «The Spider and the Flie». Hamburg: Verlagsanst. u. Druckerei A.-G. 1903. (44 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. Rostock. 1903.

2231 Vischer, Friedrich Theodor: Vorträge. Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert Vischer. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd. 1—5. Stuttgart (4 u. 5 und Berlin): J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1899—1903. 8°

Bd. 1. Hamlet, Prinz von Dänemark. 1899. S. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 36. S. 438.

Bd. 2. Macbeth — Romeo und Julia. 1900. S. ebenda.

Bd. 3. Othello — König Lear. 1901. S. No. 416.

Bd. 4. König Johann — Richard II. — Heinrich IV. — Heinrich V. 1901. S. No. 1103.

Bd. 5. Heinrich VI. — Richard III. — Heinrich VIII. 1903. (XII, 403 S.)

Inhalt von Bd. 5: Vorwort des Herausgebers — *Heinrich VI.* — Einleitung: Entstehungszeit. Jugendlicher Charakter des Stücks. Derbe, trockene und zugleich schwülstige Behandlung. Gelehrter Schmuck. Die Graßheit, zum Teil im Stoff begründet. Kampf der beiden Rosen. Auflösung des Staats 1—3 — Freies, überfreies und unfreies Verhalten zu den Quellen 3 — Die Ansicht, Shakespeare sei nur der Überarbeiter. Malone u. a. Die Quartausgaben. R. Greenes Angriff. Was für Shakespeares Verfasserschaft spricht 3—6. — Abteilung 1: Einleitung. Entstehungszeit. Das Geschichtliche. Änderungen Shakespeares. Personen. Akt 1—5. Rückblick. Allgemeines über Behandlung und Inhalt. Der dramatische Organismus. Der Schluß die Pucelle — Abteilung 2: Einleitung. Allgemeines über den Inhalt. Das Geschichtliche und Shakespeares Änderungen. Personen. Akt 1—5. Rückblick. Künstlerischer Fortschritt. Die Charaktere und, wie sie zu einander stehn. Der dramatische Organismus — Abteilung 3: Einleitung. Die Lage der Dinge. Zunehmen der Verwilderung. Holinshed und Shakespeare. Personen. Akt 1—5. Rückblick. Die grassen Züge. Die Concetti. Der dramatische Organismus —

Allgemeines über die Trilogie und den ganzen Cyklus. Heinrich VI. Margareta. Die drei Abteilungen als drei Akte eines großen Stücks — «Heinrich VI.» als Exposition des folgenden und die mit «Richard II.» beginnende, mit «Richard III.» schließende Reihe von Stücken als ein großes Drama — *Richard III.* — Einleitung. Das ungeheuer Böse und die Bedingungen seiner poetischen Verwertbarkeit. Die Reste des Menschlichen darin. Der Reiz des genial Bösen. Selbstvernichtung. The True Tragedie und Legges Richardus Tertius. Ausgaben und Entstehungszeit. Das Geschichtliche. Hall, Holinshed, More, der Continuator historiae Croylandensis und die Volksüberlieferung. Personen. Akt 1–5. Erläuterungen. Zum 1. Akt: Zur 1. Szene. Glosters Monolog. Clarence. Der König. Elisabeth und die Ihrigen. Frau Shore. Hastings. Glosters zweiter Monolog — Zur 2. Glosters Werbung um Anna und sein Erfolg. Das Spucken. Die verwerfende Kritik. Gründe gegen sie und für Shakespeare. Glosters Heuchelkunst. Was er in Aussicht stellt. Der Eindruck der Leidenschaft. Annas Blindheit. Der Anfangseffekt seines gewalttätigen Auftretens. Der Erfolg der Szene gesichert durch ihre Unwahrscheinlichkeit. Annas Charakterschwäche. Der natürliche Widerspruch zwischen Glosters Denken und Tun. Sein Gewinn nur Glauben an seine Liebe. Sein triumphierender Monolog — Zur 3. Die Greys und die Gloster-Partei. Hastings. Buckingham. Stanley. Versöhnungsversuch König Eduards. Verhetzendes Auftreten Glosters. Margareta. Ihre Flüche. Glosters Monolog. Die Mörder — Zur 4. Traum und Tod des Clarence. Rückblick — Zum 2. Akt: Zur 1. Szene. Versöhnung vor dem König, in nichts aufgehoben durch Glosters Frage: «Wer weiß nicht, daß der edle Herzog tot ist?» Entsetzen des Königs. Gnadengesuch Stanleys für einen Diener. Die Greys von Gloster verdächtigt — Zur 2. Klage der Kinder des ermordeten Clarence . . . — Zur 3., 4. Rückblick — Zum 3. Akt: Zur 1.—7. Szene. Rückblick — Zum 4. Akt: Zur 1.—5. Szene. Rückblick — Zum 5. Akt: Zur 1.–4. Szene. Schlußbetrachtung mit Rekapitulation der Hauptmomente. Das Gräßliche als Folie des Guten. Richard III. als Auszug seiner Zeit. Dadurch allgemein und geisterhaft. Die andern. In ihrer Unmacht und Verdorbenheit sein Recht. Sein Charakter. Die in ihm wirkenden Kräfte. Grundstimmung seiner Umgebung: allgemeines Angstgefühl, Jammern und Verfluchen. «Myself myself confound!» Verfahren des Schicksals. Richmond. Die Komposition. Mangel an Maß, doch ungemeine Steigerung der dramatischen Kraft Shakespeares, erstaunlicher Fortschritt. Im positiv Historischen alles allgemein bedeutend — *Heinrich VIII.* — Einleitung. Das Geschichtliche. Anfänge der Neuordnung. Heinrich VII. Heinrich VIII. Festiver Zweck und Charakter des Stücks. Entstehungszeit. Stil. Bericht aus dem Jahr 1613. Erste Ausgabe. Der Inhalt. Die Komposition. Mangel an Einheit. Loyale Preisungen. — Stellen aus dem dichterischen Text (Buckinghams Fall, Akt II, Sz. 1), Individualisierung des Königs (Akt II, Sz. 2), Selbstverteidigung Katharinas, charakteristische Worte des Königs (Akt II, Sz. 4), Der Sturz Wolseys (Akt III, Sz. 2), Das Volksgedränge (Akt IV, Sz. 1), Katharina in Kimbolton, Ihr Tod (Akt IV, Sz. 2), Redeweise des Königs (Akt V, Sz. 1), Humoristische Schilderung des Volks, wie es beim Taufschmaus in den Schloßhof eindringt (Akt V, Sz. 3), Feier der Taufe, Cranmers Prophezeiung (Akt V, Sz. 4). Schlußworte — Nachträge von Prof. Dr. Lorenz Morsbach und dem Herausgeber. Zum 4. Bd.: Zur Einleitung. Zu König Johann. Zur Datierung. Bales Drama. Das Drama von 1591. Literaturangaben zur Erläuterung und Übersetzung. Zu Richard II. Zur Datierung. Das ältere Stück. Holinshed. L. z. Erl. u. Üb. Gloster. Zu Heinrich IV. Zur Erl. Einteilung der Vorträge. Zur Erl. Glendower. Bardolph. Zur Erl. u. Üb. Lit. Zu Heinrich V. Zur Erl. Lit. — Zum 5. Bd.: Zu Heinrich VI. Zur Datierung. Lit. Zur Frage, ob das Stück von Shakespeare. Lit. Zur Erl. u. Üb. Zur Trauer der Königin über Suffolks Haupt. Zur Üb. u. Erl. Zu Richard III. Die guten Kräfte im Bösen, die beiden älteren Stücke. Zur Datierung. Lit. Quellen. Zur Erl. u. Üb. Elisabeths Verhaltung und Charakter. Oechelhäuser. Selbstzerstörung des Bösen. Richards Verzweiflungsmonolog und sein Heldentod. Schiller. Lit. Zu Heinrich VIII. Zur Datierung. Lit. Zur Erl. Stil. Rowley — Fr. Vischers Anteil an den Übersetzungen — Berichtigungen.

[Zu Bd. 1—3:] Englische Studien. Leipzig. Bd. 32. 1903. S. 280—301 (von Wilhelm Wetz).

[Zu Bd. 5:] Frankfurter Zeitung. 47. Jg. No. 219 vom 9. August 1903. 4. Morgenblatt (von Max Meyerfeld). — National-Zeitung. Berlin. 1903. No. 352 vom 21. Juni (von E. Z.). — Münchener Neueste Nachrichten. 16. Juli 1903 (von Dr. Rudolf Unger).

[Zu Bd. 2 u. 3:] Literaturblatt für germanische und romantische Philologie. Leipzig. 24. Jg. 1903. No. 3/4 (von Ludwig Proescholdt).

[Zu Bd. 3 u. 4:] Literarisches Echo. 5. Jg. No. 9 vom 1. Februar 1903. S. 606—610 (von Paul Seliger).

[Zu Bd. 4:] Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 289—293 (von F. P. v. Westenholz). : Deutsche Literaturzeitung. No. 51/52 (von A. Brandl).

2232 Eine Charakteristik Falstaffs von Fr. Th. Vischer.

Wiener Fremdenblatt. 5. Mai 1903.

2233 Vogt, A.: Ben Jonsons Tragödie Catiline and his Conspiracy und ihre Quellen. 1903. (57 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. Halle.

2234 Vulpius, Helene: In Shakespeares Heimat.

Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. 47. Jg. No. 8. Mai 1903. S. 282—294.

2235 Wagner, Albrecht: Zu den Shakespeare-Quartos.
Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 235—240.

2236 Wasserzieher, Dir. Dr.: Erläuterungen zu Shakespeares Sommernachtstraum für den Schul- und Hausgebrauch. Leipzig: H. Beyer. 1903. (40 S.) 12°
Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. 80. Bändchen.

2237 Weaver's Pageant, The (Coventry Corpus Christi Play) herausg. von Dr. F. Holthausen, Außerord. Prof. der Engl. Phil. a. d. Univers. Kiel.
Anglia. N. F. XIII, 2.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 65—77 (von Hardin Craig).

2238 Westenholz, F. P. v.: Miscelle zu Shakespeare.
Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 265—267.

2239 Wetz, W[ilhelm]: Ist ein besserer deutscher Shakespeare als der Schlegel-Tieck'sche möglich? (1. 2.)
Tägliche Rundschau. 1903. Unterhaltungsbeilage. S. 365 ff. u. 369 ff. No. 92 u. 93 vom 21. und 22. April.

2240 Wetz, W.: Rochus von Liliencron über Hamlet.
Allgemeine Zeitung. München. No. 50 vom 2. Februar 1904.

2241 Wiecki, Ernst von: Carlyles «Helden» und Emersons «Repräsentanten». Königsberg i. Pr. Druck von R. Leupold. 1903. (53 S.)
Philos. Inaug.-Diss. Königsberg. 1903.
Erschien vollständig auch im Buchhandel:

2242 Wiecki, Ernst von: Carlyles «Helden» und Emersons «Repräsentanten». Königsberg i. Pr.: B. Teichert. 1903.

3243 Winkler, Carl: John Marstons literarische Anfänge. Breslau: H. Heischmann. 1903. (69 S.) 8°
Philos. Inaug.-Diss. Breslau.
Der letzte Teil erschien in den Englischen Studien u. d. T.:

2244 Winkler, Carl: Marstons [Erstlingswerke und ihre Beziehungen zu Shakespeare.
Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 216—224. Leipzig: Reisland. 1903.

2245 Winds, A.: Shakespeares «Bezähmte Widerspenstige» und ihre deutschen Bearbeitungen.
Bühne und Welt. 5. Jg. 1903. S. 755—764.

2246 Wohlrab, Martin: Ist Shakespeares Coriolan ein Verräter?
Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik. Leipzig. 6. Jg. Abt. 2. Bd. 11 u. 12. Heft 1.

2247 Wolff, M.: Shakespeare und Racine.
Die Zukunft. Hrsg. von M. Harden. Berlin. 11. Jg. 1903. No. 26.

2248 Wolff, Max J.: William Shakespeare. Studien und Aufsätze. Leipzig: Hermann Seemann Nachfl. 1903. (VII, 410 S.) 8°
Rezensionen: Wiener Zeitung. 1903. No. 156 vom 11. Juli — Berliner Finanz- und Handelszeitung. 1903. No. 73 vom 21. Juni — Neues Wiener Tagblatt 1903. No. 208 vom 31. Juli — Frankfurter Oder-Zeitung. 1903. No. 206 vom 3. September — Neue Freie Presse. Wien. 1903, vom 27. Juli — Rheinisch-Westfälische Zeitung. Essen. 1903. No. 472 vom 13. Juni — Der Tag. Berlin. 1903. No. 274 vom 15. Juni und No. 473 vom 9. Oktober — Sonntagsbeilage zur Post. Berlin. 14. Juni 1903 (Shakespeare als Schauspieler) — Hamburger Fremdenblatt. 1903. No. 114 vom 16. Mai.

2249 Wurth, L.: Dramatische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeares Tragödien.
In: Beiträge zur neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht. Leipzig. 1902. 8° [Vgl. No. 2063.]

2250 Z[abel], E[ugen]: Heinrich VI. [im Königlichen Schauspielhause zu Berlin].
National-Zeitung. Berlin. 1903. No. 298 vom 19. Mai.

2251 ŻELACK, D.: Tieck und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespearomanie in Deutschland. Tarnopol (Leipzig: G. Fock). 1902. (72 S.) 8°

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 288—289 (von Robert PETSCH).

2252 ZIELER, Gustav: Die Aufführbarkeit von Shakespeares «Heinrich V.».

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. Beilage. 1903. No. 27 vom 1. Februar.

2253 ZIMMERMANN, Alfred: Shakspere und die Anfänge der englischen Kolonialpolitik.

Deutsche Rundschau. Berlin. 1903. 30. Jg. 4.

2254 ZSCHORLICH, Paul: Shakespeare als Musikphilosoph.

Patria. 1903. S. 143—159.

2255 ZUBERBUEHLER, Arnold: Daniel's Civile Wars between the two Houses of Lancaster and Yorke und seine historischen Quellen. Zürich. 1003. (91, 1 S.) 8°

Philos. Inaug.-Diss. von Zürich. I. Serie. 1902/1903.

III. FRANKREICH und BELGIEN

a. GESAMT-AUSGABEN

2256 SHAKESPEARE. — Œuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile MONTÉGUT. Teil 2: Beaucoup de bruit pour rien; Mesure pour mesure; la Megère domptée; Peines d'amour perdues. 5e édition. Paris: Hachette et Cie. 1903. (460 S.) 16°

Bibliothèque variée.

2257 SHAKESPEARE. — Répertoire des lectures populaires. Shakespeare. 2e vol. (La Tempête. Cymbeline. Le Songe d'une nuit d'été). Scènes de la «Tempête» et de «Cymbeline» traduites par Maurice BOUCHOR. Scènes du «Songe d'une nuit d'été» traduites par Emile LEGOUIS. Paris: Hachette et Cie. 1902. 12°

Publication de l'Association philotechnique.

b. AUSGABEN EINZELNER DRAMEN

Hamlet

2258 SHAKESPEARE, William: Hamleto, regido de Danujo. Tragedio en kvin oktoj, tradukis L. ZAMENHOF. Paris: Hachette et Cie. 1902. 16°

Ist eine Übersetzung des Shakespeare'schen Dramas in die von dem russischen Arzt Dr. SAMENHOF in Warschau im Jahre 1878 erfundene, aber zuerst im Jahre 1887 veröffentlichte künstliche Sprache «Esperanto», so benannt nach dem Pseudonym, welches der Erfinder für die erste Veröffentlichung seines Systems wählte.

Julius Cæsar

2259 SHAKESPEARE, W.: Julius César; par Shakespeare. Texte anglais, publié avec une notice, un argument analytique et des notes en français par C. Fleming. 13e édition. Paris: Hachette et Cie. 1903. (178 S.) klein 16°

Classiques anglais.

King Lear

2260 MACBETH. Le Roi Lear, par Shakespeare. Scènes choisies traduites et présentées par Maurice Bouchor. Paris: Hachette et Cie. 1902. 12°

Répertoire des lectures populaires.

2261 La Tragédie de Macbeth, de Shakespeare. Traduite par Maurice Pottecher. Paris: Ollendorff. 1902. (LIV—333 S.) 8°

Théâtre du peuple, Bussang (Vosges). Huitième spectacle.

Othello

2262 SHAKESPEARE, W.: Othello, le maure de Venise. Texte critique avec la traduction en regard par Alexandre BELJAME. Paris: Hachette et Cie. 1902. 8°

c. Nicht dramatische Werke

Nichts erschienen

d. Anthologische Auszüge

2263 La Tempête. Cymbeline. Le Songe d'une nuit d'été. Scènes de la «Tempête» et de «Cymbeline» traduites par Maurice Bouchor. Scènes du «Songe d'une nuit d'été» traduites par Emile Legouis. 1903. 12°

Répertoire des lectures populaire. 2ème volume.
Publication de l'Association polytechnique.

2264 Rouchel, J.: Les Amants de Vérone, musique du marquis d'Jvry. Sélection sur les troisième et quatrième actes, arrangée pour harmonie par J. Bouchel. Paris: Evette et Schaeffer. 1903.

2265 Chausson, E.: Chant funèbre, choeur pour quatre voix de femmes (extrait de «Beaucoup de bruit pour rien» de Shakespeare). Traduction française de M. Bouchor. Avec accompagnement de piano. Paris, la Schola cantorum, 269, rue Saint-Jacques.

2266 Gilles, C.: Scènes shakespeariennes. No. III: Funérailles d'Imogène (choeurs). Sans accompagnement. Paris, impr. Marcot. 1903.

e. Shakespeareana

2267 Antheunis, Louis: Quelques mots sur la littérature pastorale en Angleterre. par Louis Antheunis. Bruxelles: Société belge de Librairie. 1902. (15 S.) 8°

Extrait de la Revue générale, Juin 1902.

2268 Bainville, J.: La religion de Shakespeare.

La Gazette de France. Paris. 28 Février 1902.

2269 Bellaigue, Camille: Shakespeare et la Musique.

Revue des Deux Mondes. Paris. Mai 1, 1903.

2270 Blémont, P.: Une nouvelle traduction d'Othello.

Penseur 12. 1902.

2271 Boubée, Joseph: Shakespeare ou Bacon?

Les Études Religieuses. Paris. 20 Mai, 5 Juin et 5 Juilett 1903. S. 87—110.

2272 Bourdon, Georges: Les théâtres anglais. Avec une preface de M. Edwin O. Sachs. Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris: E. Fasquelle 1893. (XV, 329 S.) 18°

2273 Carrère, Jean: Shakespeare et Bacon.

Revue Hebdomadaire. 13 Juin, 1903.

2274 Chevalley, A.: L'Affaire Shakespeare.

Le Temps. Paris. 5 Janvier 1902.

2275 Cor-de-Lass, J. de: La Mort du roi Lear, marche funèbre. Partie finale du poème symphonique «le Roi Lear», réduite au piano par l'auteur. Lyon: M. Maroky. 1903.

2276 Faguet, Emile: Propos de théâtre (la Morale au théâtre; Aristophane; Sophocle; Théâtre indien; Shakespeare; Corneille; Molière; Racine; Racine et Sarcey); par Emile Faguet, de l'Académie française. (378 S.) 16° Paris: Société française d'imprimerie et de librairie. 1903.

Nouvelle Bibliothèque littéraire.

2277 Filon, A.: La Politique de Shakespeare.

Journal des Débats. Paris. 29 Mai und 25 Juin 1901.

2278 Fraechem, E. van: Shakespeare's «Hamlet». Vordracht gehouden door E. van Fraechem, doctor in de wijsbegeerte en letteren. 1902. (38 S.) pet. 8°

«Hooger onderwijs voor 't volk». Antwerpen. Katholieke vlaamsche hoogeschooluitbreiding onder de hooge bescherming von Mgr Abbeloos, eere-rector der hoogeschool van Leuven. Uitgave der verhandelingen. Anvers: De nederlandsche boekhandel, 1902. No. 40.

2279 Hamelius, Paul, Dr.: Theory of romantic comedy, by Dr. Paul Hamelius, professor at the royal athenæum, Elsene (Brussels). Bruxelles: Sociéte belge de librairie. 1902. (47 S.) 8°

2280 Harris, F: Le vrai Shakespeare.

Ermitage. Novembre. 1903.

2281 Hayashi: Shakespeare au Japon.

La Revue. Paris. Mai 1, 1903.

2282 Huchon, René: Du classicisme au romantisme, leçon d'ouverture du cours de littérature anglaise. par R. Huchon, maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy. Nancy: Berger-Levrault et Co. 1903. (31 S.) 8°

Extraits des Annales de l'Est.

2283 Johnson, Alfred: Étude sur la littérature comparée de la France et de l'Angleterre à la fin du XVIIe siècle: Lafosse, Otway, Saint-Réal; origines et transformations d'un thème tragique. Paris. 1901. (449 S.) 8°

Thèse du doctorat présentée à la faculté ès Lettres de l'Université de Paris. 1901—1902.

2284 Jullien, A.: Falstaff. Revue musicale.

Journal des Débats. Paris. 9. Juin 1901.

2285 Jusserand, Jules J.: L'époque de la renaissance en Angleterre.

Revue de Paris. 15 Décembre 1901.

2286 Jusserand, J[ules] J.: Les théâtres de Londres au temps de Shakespeare.

Revue de Paris. Décembre 1902.

Rezensionen: The Review of Reviews. London. Vol. 27. No. 157. January 1903. S. 67 — Berliner Neueste Nachrichten. 1902. No. 594 vom 19. Dezember (Über die Londoner Theater zu Shakespeares Zeit).

2287 Lacour, L.: Le théâtre de Shakespeare. Les deux gentilshommes de Vérone.

Revue des Conférences. Paris. 12 Décembre 1901.

2288 Lamb, Charles: Contes tirés de Shakspeare; par Charles Lamb. Contes choisis, précédés de notices sur Lamb et sur Shakspeare, et accompagnés de notes grammaticales et littéraires par Raoul Jeudy, professeur du lycée Michelet. Paris: Delalain frères. 1902. (XII, 212 S.) 16°

2289 Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas unter Mitwirkung von F. S. Boas, A. Brandl [u. and.]. Bd. 2. Louvain: Uystpruyst. Leipzig: Otto Harrassowitz. 1903. 8°

The King and Queenes Entertainement at Richmond nach der Q 1636 in Neudruck herausgegeben von W. Bang und R. Brotanek.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Begr. von Friedrich Zarncke. 54. Jg. 1903. No. 39. Sp. 1314—1315. — The Modern Language Quarterly. Vol. 6. 1903. No. 1. S. 33—35 (von W. W. G[reg]).

Vgl. No. 1671.

2290 Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Unter Mitwirkung begründet und herausg. von W. Bang. Bd. 3. Pleasant Dialogues and Drammas von Tho. Heywood nach der Oktavausgabe 1637 in Neudruck herausg. von W. Bang. Louvain: A Uystpruyst. 1903. (XII, 380 S.) 8°

Inhalt: Naufragium, The Ship-wracke. — Procus and Puella. — Earth and Age. — The Man-hater. — Jupiter and Ganimede. — Jupiter and Juno. — Jupiter and Cupid. — Vulcan and Apollo. — Mercury and Apollo. — Mercury and Maia. — Vulcan and Jupiter. — Neptun and Mercury. — Diogenes and Mausolus. — Crates and Diogenes. — Charon, Menippus, Mercury. — Menippus, Æacus, Pythagoras, Empedocles, and Socrates. — Nereus, Thersites, Menippus. — Jupiter, Mercury, Juno, Pallas, Venus, and Paris: Decorum Indicium. — Jupiter and Jo. — Apollo and Daphne. — Pelopaea and Alope. — Anna and Phillis. — Prologues and Epilogues. — Elegies and Epitaphs. — Epithalamions or Nuptiall Songs. — Epigrams. — Sundry other Fancies. — Annotations. — Quellen. Erläuterungen. — Register.

2291 MONALDI, G.: Les «Maîtres chanteurs», «Falstaff» et l'Opéra bouffe.
Le Monde catholique illustré. Paris. 15 Avril 1902.

2292 MORSIER, Edouard de: Shakespeare a-t-il été en Italie?
Bibliothèque Universelle. Paris. Mai 1903.

2293 MURET, M.: L'Affaire Bacon-Shakespeare.
Journal des Débats. Paris. 17 Janvier 1902.
Vgl. No. 1664**.

2294 PASQUET, L.: Imitations d'après Jasmin, Virgile, Pétrarque, Shakespeare, et divers essais de poésies (1901—1902); par L. PASQUET. Périgueux: imprimerie de la Dordogne. 1902. (118 S.) 8°

2295 PSICHARI, Jean: The Sixteenth Century Miracle Play.
Revue de Paris. Paris. Avril 1, 1903.

2296 SCHOLZ, Wilhelm von: Le drame des cinq rois de Shakespeare.
Revue franco-allemande. Novembre 1901.

2297 SHAKSPEARE menacé.
Figaro. Paris. Juin 2, 1903.

2298 SYMMES, Harold S.: Les Débuts de la Critique dramatique en Angleterre jusqu'à la Mort de Shakespeare. Thèse présentée pour le Doctorat de l'Université de Paris — Lettres. Paris: Ernest Leroux, Éditeur. 1903. (XIV, 276 S.) 8°
Inhalt: Introduction — Première Partie: Période de Formation. Chapitre I: L'Héritage que l'Angleterre a reçu du Passé. Chapitre II: L'Apport de la Renaissance et de la Réforme. Chapitre III: Justification du Théâtre par l'Interprétation morale et allégorique. Deuxième Partie: Les Débuts de la Critique positive. Chapitre IV: L'Attaque puritaine, 1577 à 1586). Chapitre V: La Période de Classification poétique (1586—1598). Chapitre VI: Ben Jonson et sa Théorie de la Critique positive (1598—1616). Chapitre VII: Conclusion. — Appendices.
Rezension: The Modern Language Quarterly. Vol. 6. No. 2 (August 1903). S. 90—91 (von R. B. MCKERROW). — Journal of Comparative Literature. New York: McClure Philips & Co. October-December 1903. S. 377—380 (von G. George SMITH. University of Edinburgh).

2299a TAINE, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise par H. TAINE, de l'Academie française. 11e édition, revue et augmentée d'un index alphabétique. T. 1er. Paris: Hachette et Cie. 1903. (XLIX, 432 S.) 16°
Bibliothèque variée.

2299b TAINE, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise; par H. TAINE, de l'Académie française. Tome 2: 11e édition, revue et augmentée d'un index bibliographique. Paris: Hachette et Cie. 1903. (16, 539 S.)
Bibliothèque variée.

2299c TAINE, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise. Tome 3: 11e éd. revue et augmentée d'un index bibliographique. Paris: Hachette et Cie. 1903. (442 S.) 16°
Bibliothèque variée.

2299d TAINE, Hippolyte: Notes sur l'Angleterre; par H. TAINE, de l'Académie française. 12e édition. Paris: Hachette et Cie. (VIII, 399 S.) 16°

2300 TAINE, Hippolyte: Derniers Essais de critique et d'histoire; par H. TAINE, de l'Acadàmie française. 3e édition, revue et augmentée. Paris: Hachette et Cie. 1903. (16, 367 S.)
Bibliothèque variée.

2301 X * * *: Une visite à Stratford-sur-Avon.
Revue de Lille. Janvier 1901.

IV. ITALIEN

a.—c. Nichts erschienen

d. Anthologische Auszüge

2302 Shakspeare e Goldsmith. Due serie di dialoghi estratti dalle opere di Shakespeare e di Goldsmith con note spiegative del prof. Luigi Pero, come esercizio pratico di conversazione per coloro che si dilettano nello studio della lingua inglese. Genova. 1903. 8°

---

e. Shakespeareana

2303 Conrat, H. J.: La Musica nello Shakespeare.
Rivista Musicale Italiana. Turin: Fratelli Bocca. No. 4. 1903.

2304 R. Giovagnoli: Il Machiavelli e lo Shakespeare.
Scena illustrata. 15 Gennaio, 1903.

2305 Randi, Andrea Lo Forte: Nelle letterature straniere. Quinta Serie: Poeti (W. Shakespeare — Lord Byron — W. Goethe — P. B. Shelley). Palermo: Alberto Reber. 1903. (458 S.) 8°

2306 Segrè, C.: Studî petracheschi. Firenze: Successore Le Monnier. 1902. (VIII, 399 S.) 16°
Enthält: Due petrarchisti inglesi del secolo XVI.

2307 Shakespeare e la letteratura rutena.
Minerva. Roma. 3 Maggio, 1903.

V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

Holland

2308 Meijer, D. H.: Bacon of Shakespeare?
De Tijdspiegel. No. 60. März 1903.

Norwegen

2309 The Merchant of Venice. Med inledning og anmerkninger ved Chr. Collin. Kristiania. Det norske aktieforlag. 1902.
Rezension: Englische Studien. Bd. 33. 2. Heft. S. 266—269 (von H. Logeman).

Spanien

Hamlet

2310 Hamlet; tragedia en cinco actos por Shakespeare, versión castellana de L. Fernández de Moratín. Barcelona: Imprenta de F. Badía. 1903. (160 S.) 8°
Teatro antiguo y moderno, tomo 6°.

Romeo and Juliet

2311 Romeo y Julieta; por Guillermo Shakespeare; versión al castellano de Guillermo Macpherson. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando. 1902. (XVI, 144 S.) 12°
Biblioteca universal, tomo 82.

2312 La Cruz, Don Ramon de: Hamleto.
Rivista Contemporanea. Madrid. 30 Noviembre 1900 — 30 Diciembre 1900.
Ist wohl z. T. identisch mit No. 588[37].

2313 Lamarca, C. Navarro: ? Bacon ó Shakespeare?
La Lectura. Madrid: Cervantes. No. 33. 1903.

Russland

2314 Boyle: Texte original d'une comédie de Shakespeare.
Journal du Ministère de l'Instruction publique de Russie. Novembre 1901.

2315 Шекспиръ. Подъ редакціей С. А. Венгерова. Изданіе Брокгаузъ-Ефрона. С.-Петербургъ. T. 1, 2 1902, T. 3, 4 1903. gr.-8°

Библіотека великихъ писателей.

Shakespeare (russische Übersetzung) unter der Redaktion von S. A. Vengerov. Verlag von Brockhaus-Efron. St. Petersburg. Bd. 1—4, reich illustriert. Bibliothek großer Schriftsteller.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. S. 287 (von W. K.)

VI. AUSSEREUROPÄISCHE LÄNDER

Nichts erschienen

NACHTRÄGE

zu früheren Jahrgängen:

(92) Allen, Charles: Notes on the Bacon-Shakespeare Question. 1900.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1902. S. 90—91.

(108) Gailey, Charles Mills: Representative English Comedies. With Introductory Essays, and Notes, an historical View of our Earlier Comedy and other Monographs by various Writers. Under the general editorship of Charles Mills Gailey, Litt. D., LL. D. Professor of the English Language and Literature in the University of California: From the Beginnings tho Shakespeare. New York: The Macmillan Company. London: Macmillan & Co. 1903. (XCII, 686 S.)

Inhalt: I. An historical View of the Beginnings of English Comedy. By Charles Mills Gayley. — II. John Heywood: Critical Essay. By Alfred W. Pollard. [Edition of the Play of the Wether. Edition of a Mery Play betweene Johan Johan, Tyb etc.] — III. Nicholas Udall: Critical Essay, by Ewald Flügel. [Edition of Roister Doister. Appendix on Various Matters]. — IV. William Stevenson: Critical Essay. By Henry Bradley. [Edition of Gammer Gurtons Needle; Appendix.] — V. John Lily: Critical Essay. By George P. Baker. [Edition of Alexander and Campaspe.] — VI. George Peele: Critical Essay. By F. B. Gummere. [Edition of The Old Wives Tale. Appendix. — VII. Greene's Place in Comedy: A Monograph. By G. E. Woodberry. — VIII. Robert Greene: His Life, and the Order of his Plays. By Charles Mills Gayley. [Edition of the Honourable Historie of Frier Bacon. Appendix on Greene's Versification.] — IX. Henry Porter: Critical Essay. By Charles Mills Gayley. Edition of The Two Angry Women of Abington.] — X. Shakespeare as a Comic Dramatist. By Edward Dowden. — Index.

Rezensionen: Times, 10. Juli 1903. — The Athenæum, 1. August 1903. S. 150 u. 192 (Letzteres Replik von Alfred W. Pollard).

(150) Hartmann, Sadakichi: Shakespeare in art.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 37.

(309) Dohse, Richard: Colley Cibbers Bühnenbearbeitung von Shakespeares «Richard III.»

Bonner Beiträge zur Anglistik, Heft 2.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 353—356 (von Gustav Binz).

(352) Kopplow, G.: Shakespeares «King John» und seine Quelle. 1900.

Rezension: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. 24. Jg. 1903. No. 1. Sp. 43.

(484) Jusserand, J. J.: Shakespeare in France under the Ancient Regime. 1898.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 57.

(553) Dam, B. A. P. van, and Stoffel, C.: William Shakespeare. Prosody and text. An essay in criticism, being an introduction to a better editing and a more adequate appreciation of the works of the Elizabethan poets. By B. A. P. van Dam, M. D., with the assistance of C. Stoffel. Leyden. 1900.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 110. S. 202—216 (von Aug. Western).

(597) The Works of Shakespeare. The tragedy of King Lear. Edited by W. J. Craig. London: Methuen & Co. 1901.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 38. S. 261—266 (M. Blakemore Evans).

(599) A New Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H. H. FURNESS. Student's Edition. Vol. 1. Romeo and Juliet. Vol. 2. Macbeth. London: J. M. Dent & Co. 1898.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 287 (von Wolfgang KELLER). Für Bd. 13 (Twelfth Night): New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 51.

(600) Works. The New Century Edition ... with introduction, notes, and glossaries to each play by Israel Gollancz. 1900 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 51—52.

(619) HAMLET: a tragedy: The E. H. Sothern Acting Version. Illustrated with stage settings and three portraits of E. H. Sothern as Hamlet. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 1. September, 1901. S. 34.

(639) MACBETH. With Introduction by A. W. VERITY. 1901.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 293—295 (von W. FRANZ).

(677) BAYLEY, Harold: The Tragedy of Sir Francis Bacon. An Appeal for further Investigation and Research. 1902.

Rezension: New Shakespearoana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. October-December, 1903. S. 173—174.

(731) DOWNING, Charles: God in Shakespeare. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1903. S. 92.

(732) [DOWNING, Charles:] The Messiahship of Shakespeare: Sung and expounded by Clelia. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 1. September, 1903. S 35.

(733) DYCE, Alexander: A Glossary to the Works of W. Shakespeare. Revised and new notes added by Harold LITTLEDALE. London: Swan Sonnenschein & Co. — New York: Dutton & Co. 1902. gr.-8°

Rezension: Literararisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 6. Sp. 221f. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 273—274 (von Wolfgang KELLER).

(735) ELSON, Louis C.: Shakespeare in Music. A Collection of the chief Musical Allusions in the Plays of Shakespeare. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 37. — Revue des Deux Mondes. Vol. 73. S. 428—445 (von Camille BELLAIGUE).

(790) JAMESON, Mrs.: Shakespeare's Heroines. With Decorative Designs by R. ANNING, Bell. New York: E. P. Dutton and Company. (380 S.)

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 52.

(801) LAMB, Charles and Mary. Tales from Shakespeare. With introductions, Notes, and Additions by F. J. FURNIVALL. New York: Raphael Tuck & Sons. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 52 (Lamb's Tales from Shakespeare never had so splendid a setting as this now given them by Messrs Raphael Tuck & Sons).

(821) LOUNSBURY, Thomas R[aynesford]: Shakespeare as a dramatic artist. New York: Scribner's Sons. London: Edward Arnold. 1901.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 11. Sp. 397 (von L[udwig] PR[ÖSCHOLDT]). — Revue Critique No. 2. 1903 (von Ch. BASTIDE). — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 2. January-March, 1902. S. 53—54. — Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 106—109 (von F. P. v. WESTENHOLZ). — Literarisches Centralblatt. 54. Jg. 1903. No. 11. S. 397.

(855) PHELPS, Charles E.: Falstaff and equity. 1901.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 1. September, 1901. S. 34.

(929) THORNDIKE, Ashley H., Ph. D. (Associate Professor of English, Western Reserve University). The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare. Worcester, Massachusetts: Press of Oliven B. Wood. 1901.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. 1903. S. 100—105 (von G. SARRAZIN). — Journal of Germanic Philology. Vol. 4. No. 2 (von M. W. SAMPSON). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 111. S. 211 (von Rudolf FISCHER).

(964) KORIOLAN. Hrsg. v. L. Schunck. Paderborn: F. Schöningh. 1901. (165 S.)

Rezensionen: Die neueren Sprachen. Hrsg. von W. Vietor. 1903. Bd. 11. Heft 8. S. 503 (von Seb. SCHWARZ). — Das Gymnasium. Hrsg. von M. Wetzel und A. Wirmer. Paderborn. S. 829 (von BUSCHMANN).

(965) Shakespeare, JULIUS CAESAR, hrsg. von G. Schmidt, Paderborn, Schöningh. 1901.

Rezension: Zeitschrift für das österreichische Gymnasium. Hrsg. von E. Hauler, J. Huemer, etc. 1902. S. 515 (von J. ELLINGER).

(966) Shakespeare, JULIUS CAESAR: hrsg. von Fr. Zurbonsen, Münster, Aschendorf.

Rezension: Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der Gymnasien und Realschulen. Hrsg. von W. Fries und Menge. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses. 1902. S. 70 (von F. HOFFMANN).

(967) Shakespeares MACBETH . . . übers. v. Fr. Th. VISCHER. Schulausgabe hrsg. v. Hermann CONRAD. 1901.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd. 32. 1903. Heft 2 (von Wilhelm WETZ). — Archiv für das Studium der Neueren Sprachen and Literaturen. Bd. 110. S. 217—218 (von Rudolf FISCHER). — Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht. Hrsg. von H. Itschner. Frankfurt a. M. 1902. S. 294—296 (von R. KÖHLER). — Literarisches Centralblatt. 1902. S. 698. — Das Literarische Echo. 4. Jg. S. 1004 (von SALLWÜRCK).

(969) Shakespeares MACBETH, hrsg. v. J. Hense, Paderborn. Schöningh. 1901.

Rezensionen: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Hrsg. von Dr. Müller. Berlin (Weidmann). 1902. S. 247 (von F. KUNTZE). — Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Hrsg. von E. Hauler, J. Huemer etc. 1902. S. 515 (von J. ELLINGER). — Das Gymnasium. Hrsg. von M. Wetzel und A. Wirmer. Paderborn. 1902. S. 380 (von BUSCHMANN). — Die neueren Sprachen. Hrsg. von W. Vietor. Bd. 11. 1903. Heft 1. S. 42 (von Seb. SCHWARZ).

(970a) Ein SOMMERNACHTSTRAUM von Shakespeare, übersetzt von A. W. v. SCHLEGEL. (Textrevision von Gregor SARRAZIN). 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 297—298 (von Wolfgang KELLER).

(984) BROTANEK, Rudolf: Die englischen Maskenspiele. 1902.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 10. Sp. 364 (von L[udwig] P[RÖSCHOLDT]). — Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 257—258 (von F. P. v. WESTENHOLZ). — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. 1903. No. 7. Sp. 241—243 (von Ludwig FRÄNKEL).

(1027) HOLLECK-WEITHMANN, Fritz: Zur Quellenfrage von Shakespeares «Much Ado About Nothing» 1902. (92 S.)

Vgl. auch 1576**.

Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1903. No. 9 (von H. JANTZEN). — Literarisches Centralblatt. 54. Jg. 1903. No. 7. S. 252—253. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 301—303 (von A. HAUFFEN).

(1045) KÜHNE, W.: Venus, Amor und Bacchus in Shakespeares Dramen. 1902.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 12. Sp. 426 f. (von L[udwig] PR[ÖSCHOLDT]).

(1070) PFORDTEN, Otto von der: Werden und Wesen des historischen Dramas. 1901.

Rezension: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 11. Sp. 395—397 (von M. K.).

(1107) WENDT, Otto, Steeles literarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator. (43 S.) Rostocker Dissertation. 1901.

Rezension: Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte. Hrsg. von Wetz und Collin. Heft 1. 2. Berlin. 1903. S. 175.

(1138) MAURER, Théod.: Les Femmes de Shakespeare. (1901.)

Rezension: Academy. London. Vol. 60. No. 1520. June 22, 1901. S. 537 f. (M. B. R.: Les Femmes de Shakespeare).

(1195) Shakespeares COMEDIES, HISTORIES and TRAGEDIES being a reproduction in facsimile of the first folio edition 1623 from the Chatsworth copy . . . With introduction . . . by Sidney LEE. 1902.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 267—270 (von W. BANG). — The Athenæum. January 3, 1903. S. 19.

(1218) Shakespeare, The Tempest. Ed. by M. LUCE. London: Methuen & Co. 1902.

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Bd. 13. S. 259—262 (von R. ACKERMANN).

(1255) COLLINS, J. Churton: Shakespearean Paradoxes.

National Review. December 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 328.

(1261) CHAMBERS's Cyclopædia of English Literature. New Edition by David PATRICK. Vol. I. II. 1901—1902.

Rezensionen: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 305—307 (von A. BRANDL). — Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. I. Bd. No. 4. 1903 (von KALUZA).

(1285) EINSTEIN: The Italian Renaissance in England.

Rezensionen: The Journal of English and Germanic Philology. V. Bd. No. 1. 1903 (von M. A. SCOTT). — Revue Critique. 1903. No. 18 (von LECOQ).

(1290) FLEMING, William H.: Shakespeare's Plots: a Study in Dramatic Construction. 1902.

Rezensionen: Notes and Queries. Series 9. Vol. 11. March 14. 1903. S. 219. — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1901. S. 92—93.

(1315) HERPICH, Chas. A.: Shakespeare and Ben Jonson: did they quarrel?

Notes and Queries. Series 9. Vol. 9. S. 282—284.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 342 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1334) KYD, Thomas: The Works. Edited . . . by Frederick BOAS. Oxford. 1901.

Rezension: Englische Studien. Bd. 33. Heft 1. 1903. S. 113—125 (von Georg SARRAZIN).

(1345) LIDDELL, Mark. H.: An Introduction to the Scientific Study of English Poetry. Being prolegomena to a science of English prosody. New York: Doubleday, Page and Company. 1902. (XVI, 312 S.) 8°

Rezension: Literarisches Centralblatt. 54. Jg. 1903. No. 4. S. 145.

(1347) LOUNSBURY, Thomas R[aynesford]: Shakespeare and Voltaire. 1902.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 37. Sém. 1. 1903. No. 7. — The Academy and Literature. Vol. 64. No 1600. January 3, 1903. S. 7—8. — Modern Language Notes. XVIII. No. 6 (von Peirce). — Athenæum. No. 3922. 1903. — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 1. January-March, 1903. S. 39—40.

(1348) LYLY, John: The complete Workes of John Lyly now for the first time collected and edited from the earliest quartos with life, bibliography, essays, notes, and index by R. Warwick BOND, M. A. Vol. I: Life. Euphues: The Anatomy of Wit. Entertainments (XVI, 543 S.). Vol. II: Euphues and his England. The plays (IV, 574 S.). Vol. III: The plays (continued). Anti-Martinist work. Poems. Glossary and general index (IV, 620 S.). Oxford at the Clarendon Press. 1902.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 110. Bd. S. 449—454 (von E. KOEPPEL). — Deutsche Literaturzeitung. 24. Jg. 1903. No. 29. S. 1779—1781 (von Alois BRANDL). — Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 24. Jg. 1903. No. 3, 4 (von Wilh. BANG). — The Modern Language Quarterly. Vol. 6. 1903. No. 1. S. 17—25 (von W. W. GREG). — The Scottish Historical Review. Glasgow 1903. No. 1. S. 70—73: On the Influence of John Lyly (von J. T. T. BROWN).

(1349) Lyric, The Elizabethan.

Quarterly Review. October 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 324.

(1379) PHIN, John: The Shakespeare Cyclopædia and New Glossary. New York: The Industrial Publication Company. 1902.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1902. S. 91—92.

(1384) PRENTER, N. Hancock: «Antony and Cleopatra». Act II, sc. II. l. 211—216.
Notes and Queries. Vol. 9. S. 222f.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. 1903. Bd. 39. S. 335—336 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1385) STUDIES in honor of Basil L. Gildersleeve. 1902.
Rezension: Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1903. No. 8.

(1391) REED, Edwin, A. M.: Francis Bacon Our Shakespeare. Boston: Charles E. Goodspeed. 1902. (233 S.) 8°

(1392) REED, Edwin: Bacon and Shakespeare Parallelisms. Boston: Charles E. Goodspeed. 1902.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1903. S. 90.

(1398) ROBERTS, Arthur J.: The Sources of Romeo and Juliet.
Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 17. No. 2.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 328 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1404) SAMPSON, Martin, W.: On the date of «King Lear».
The Modern Language Quarterly Vol. V.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 335 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1405) SCHELLING, Felix, E.: The English Chronicle Play. A study in the popular historical literature environing Shakespeare. New York, 1902. (XI, 310 S.)
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 310—318 (von George B. CHURCHILL).

(1460) THORNDIKE, H.: The relations of Hamlet to contemporary revenge plays.
Publications of the Modern Language Association of America ed. by C. H. GRANDGENT. Vol. 17. New Series vol. X.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 331—334 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1480) WEBB, Judge, T.: The Mystery of William Shakespeare. London, New York, and Bombay: Longmans, Green & Co. 1902.
Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1903. No. 7 (von F. P. v. WESTENHOLZ). — New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1903. S. 90.

(1487) WOODWARD, Parker: The Early Life of Lord Bacon. 1902.
Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 2. No. 4. October-December, 1903. S. 173—174.

(1499) HAMLET, Prinz von Dänemark, von Shakespeare, übersetzt von A. W. v. SCHLEGEL. (Revision und Erneuerung des Textes . . . von Rudolf FISCHER.) 1903.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 298—301 (von Wolfgang KELLER).

(1502) The Tragedy of Julius Caesar by William SHAKESPEARE. With Introduction, notes, and glossary by Max Friedrich MANN. Ph. D., M. A. Leipzig: Roßberg. 1902. (VIII, 86 S. Notes: 56 S.)
Neusprachliche Reformbibliothek No. 5.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 23—24 (von J. ELLINGER).

(1503) SCHUNCK, L.: König Lear, mit Anmerkungen. Paderborn: Ferd. Schöningh. 1903. (168 S.)
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 335—336 (von Ph. WAGNER).

(1506) MACBETH. Hrsg. von E. von Sallwürk, in Schillers Bearbeitung. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing. 1901. (118 S.)
Rezension: Die Neueren Sprachen. Hrsg. von W. Vietor. 1903. Bd. 11. Heft 1. S. 42 (von Sebald SCHWARZ).

(1510) Die SONETTE von William Shakespeare. Ins Deutsche übertragen von Alexander NEIDHARDT. 2. Aufl. 1902.
Rezension: Neue Freie Presse. Wien. 20. September 1903 (von O. H.)

(1513) ACKERMANN, Dr. Richard: Kurze Geschichte der englischen Literatur in den Grundzügen ihrer Entwicklung.
Lehmanns Volkshochschule. 2. Bändchen. Stuttgart-Zweibrücken: F. Lehmannn. 1902 165 S.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 262—263 (von H. MANN).

(1518) BEKK, Adolf: Shakespeare. Des Dichters Bild, nach dem Leben gezeichnet. 1902.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. 54. Jg. 1903. No 49. Sp. 1681—1682. Wiener Zeitung. 1903. No. 156 vom 11. Juli. — Leipziger Zeitung. Wissenschaftl. Beilage 96 (von J. RIFFERT: Shakespeares Bildnis).

(1521) BINZ, Gustav: Deutsche Besucher im Shakespeare'schen London.
Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München. No. 192 und 193.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 336—337.

(1528) BURMEISTER, Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeares Merchant of Venice. (102 S.) Rostock: Warkenthiens Verlag, 1902.
Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 334—335 (von Ph. WAGNER). — Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 269—272 (von F. P. von WESTENHOLZ). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 308 (von R. FISCHER).

(1535) CZERWINKA, Julius: Shakespeare und die Bühne. Wiesbaden 1902.
Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Gotha 1903. No. 2 (von Gerh. HELLMERS). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 303—305 (von Robert PETSCH).

(1536) DAM, B. A. B. van, and C. STOFFEL: Chapters on English Printing, Prosody and Pronunciation [1500—1700]. 1902.
Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd. 32. 1903. Heft 2 (von WESTERN).

(1540) ECKHARDT, Eduard: Die lustige Person im älteren englischen Drama (bis 1642). Berlin: Mayer & Müller. 1902.
Rezension: The Athenaeum. 7. März 1903. S. 301. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 313—316 (von Wolfgang KELLER).

(1541) EICHHOFF, Th.: Shakespeares Forderung einer absoluten Moral. 1902.
Rezensionen: Deutsche Literaturzeitung. Berlin. 24. Jg. 1903. No. 1. Sp. 43 f. — Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 264—266. 1903 (von George SAINTSBURY). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 286—287 (von R. FISCHER).

(1542) EICHHOFF, Theodor: Der Weg zu Shakespeare. 1902.
Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. 54. Jg. 1903. No. 1. S. 24 f. (von Ldw. PR[ÖSCHOLDT]). — Englische Studien. Leipzig. Bd. 32. 1903. Heft 2. S. 306—308 (von Robert BOYLE). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 286—287 (von R. FISCHER).

(1552) EVANS, Marshall Blakemore: Der bestrafte Brudermord. Sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet. Inaugural-Dissertation. Bonn. 1902. (X, 49 S.)
Erscheint als Band XIX der Theatergeschichtlichen Forschungen von Berthold Litzmann.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 109—112 (von Richard ACKERMANN).

(1556) FRANZ, Wilhelm: Die Grundzüge der Sprache Shakespeares. 1902.
Rezensionen: Nord. Tidsskrift f. filol. 3. rœkke. XI, 4. — Englische Studien. Bd. 33. Heft 1. S. 105—107. 1903 (von Erik BJÖRKMAN). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. S. 270 bis 272 (von Heinrich SPIES).

(1559) GELBER, Adolf: An der Grenze zweier Zeiten. Freie Reden über Shakespeare. 1902.
Rezensionen: Neues Wiener Tageblatt. 1903. No. 291 vom 23. Oktober (von Hermann BAHR). — Deutschland. Hrsg. von Graf Paul v. Hoensbroech. Berlin. No. 12. September 1903. S. 826. — Vossische Zeitung. Berlin. 1903. No. 399 vom 27. August. — Münchener Neueste Nachrichten. 1903. No. 223 vom 13. Mai. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39 1903. S. 274—283 (von Adolf BARTELS).

(1568) HAGEMANN, August: Shakespeare und das moderne Drama.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 343 (von Wilhelm DIBELIUS).

(1576) HOLLECK-WEITHMANN, Fritz: Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel «Much Ado About Nothing». Heidelberg 1903.

Rezensionen: Englische Studien. Bd. 33. Heft 1. S. 125—127. 1903 (von W. FRANZ). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 301—302 (von A. HAUFFEN).

(1589) KOHLER, J.: Das Shylock-Problem.

Der Zeitgeist. 1902. No. 36.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 329.

(1622) SCHMIDT, Alexander: Shakespeare Lexicon. A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet. Third Edition. Revised and enlarged by Gregor SARRAZIN. 2 Vols. Berlin 1902. Printed and published by G. Reimer. (XIV, 1485 S.) 8°

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 97—99 (von F. HOLTHAUSEN). — Literarisches Centralblatt 54. Jg. 1903. No. 48. Sp. 1643—1644. — Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 247—254. 1903 (von Otto JESPERSEN). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 272—273 (von W. BANG). — Deutsche Literaturzeitung No. 49 (von W. FRANZ).

(1626) SCHÜCKING, Levin L.: Studien über die stofflichen Beziehungen der englischen Komödie zur italienischen bis Lilly. 1901.

Rezensionen: Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1903. No. 9. — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. 1903. No. 6. Sp. 203—205 (von Arthur L. STIEFEL).

(1627) SCHULTE, Eduard: Das Leben Sir John Falstaffs.

Vossische Zeitung. 1902. Sonntagsbeilage No. 27 und 28.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 329 (von W. Dibelius). (Darauf Erwiderung: Vossische Zeitung 1903, vom 15. Juli).

(1636) STANGER, Hermann: Der Einfluß Ben Jonsons auf Ludwig Tieck. Ein Abschnitt aus Tiecks Leben und Dichten. II. Teil. Der «Anti-Faust» 1801.

In: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. 2. S. 37—86. Berlin: Duncker, 1902.

Rezension: Englische Studien. Bd. 32. S. 127—129 (von E. FREY).

(1642) TRENTEL, K.: Shakespeares «Kaufmann von Venedig» in französischer Bühnenbearbeitung. 1901.

Rezension: Englische Studien. Bd. 33. Heft 2. S. 272—274 (von O. GLÖDE).

(1645) UHDE-[BERNAYS], Hermann: Der Mannheimer Shakespeare. 1902.

Rezensionen: Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 54. 1903. No. 14. Sp. 489 f. (von L[udwig] PR[OESCHOLDT]). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 111. S. 195 (von M. OEFTERING).

(1654) WOHLRAB, Martin: Ästhetische Erklärung Shakespeare'scher Dramen. Bd. 2: Coriolan 1902.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 295—297 (von Wilhelm MÜNCH).

(1656) WOLFF, Eugen: Von Shakespeare zu Zola. 1902.

Rezension: Literarische Beilage der Kölnischen Volkszeitung. 44. Jg. 1903. No. 21 vom 21. Mai.

(1671) CHETTLE und DAY: The Blind Beggar of Bednall Green, von Henry Chettle und John Day; nach der Q. 1659 in Neudruck herausgegeben von W. BANG. Louvain: A. Uystpruyst, 1902. Gr. in 8°. (X, 80 S.)

Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 1.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. 14. Jg. S. 225—230 (von R. BROTANEK). — Literarisches Centralblatt. 54. Jg. 1903. No. 39. Sp. 1314—1315. — Deutsche Literaturzeitung. 1903. No. 50. (von A. BRANDL). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd. 39. 1903. S. 322—323 (von Wolfgang KELLER). — Modern Language Notes. Bd. 18. No. 3 (von A. H. THORNDIKE). — Museum X. Vol. No. 6 (von C. STOFFEL).

MISZELLEN

126* BENNETT, John: Der kleine Sänger von Stratford. Eine Erzählung aus der Zeit der englischen Königin Elisabeth, für die reifere Jugend. Genehmigte Übersetzung von Isabella Hummel-Graham. Mit acht Farbendruckbildern und Einbandzeichnung von Reg. Birch. Köln a. Rh. Verlag und Druck von J. P. Bachem. (316 S.)

127* Wie man das Andenken Shakespeares [in Stratford] feiert.

Vossische Zeitung No. 278, vom 17. Juni 1903. — Deutsche Zeitung. Berlin. No. 140. 18. Juni 1903. — Berliner Börsen-Zeitung No. 278 vom 17. Juni 1903. — Norddeutsche Allgemeine Zeitung No. 140 vom 18. Juni 1903. — Fremdenblatt. Wien. No. 166. 18. Juni 1903. — Dresdener Journal No. 137. 17. Juni 1903. — Breslauer Zeitung No. 418. 18. Juni 1903. — Posener Tageblatt. No. 279. 18. Juni 1903.

128* Badische Landeszeitung. Karlsruhe 15. Sept. 1903.

Über die geplante Neuausgabe von Kuno Fischers «Franz Bacon von Verulam, Die Realphilosophie und ihr Zeitalter», worin der Verfasser die Shakespeare-Bacon-Frage diskutieren wird.

129* Mr. F. R. Benson's Shakespearean Company at Cardiff.

South Wales Daily News. 29. September 1903.

130* Berliner Tageblatt. 12. Sept. 1903.

Shakespeare und Dänemark. (Über das geplante Shakespeare-Denkmal in Helsingör.)
Vgl. No. 101*.

131* Berliner Zeitung. 1903. No. 285 vom 21. Juni.

Über eine in New York aufgeführte Übersetzung von «Lear» und «Romeo und Julia», letztere von einem russischen Flüchtling namens Rackoff, in «Yiddish», jenem eigentümlichen jüdischen Jargon, der ein Gemisch von deutschen und hebräischen Brocken ist.

132* Daily Graphic. London. May 16, 1903.

The Shakespeare Birthday Trustees held a meeting at Stratford-on-Avon yesterday afternoon, and decided to retain two of the four cottages presented to them by Mr. Andrew Carnegie for the purpose of adding the site to Shakespeare's garden. The cottages, which have been the cause of much controversy, have been found to possess a good deal of ancient timber work of early sixteenth century date, so the order for their demolition has been cancelled. The cottages, in their various stages of architecture, are undoubtedly of very great interest. The Birthplace Trustees will retain them in their possession, and restore their comparatively modern frontage.

133* Dibelius, Wilhelm: Vom Shakespeare-Tag in Weimar.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1903. No. 97.

134* Dresdener Zeitung. Dresden. Nr. 237 vom 10. Okt. 1903.

Über einen seltsamen Ausfall Edwin Bormanns, des bekannten Verfechters der Bacontheorie.

135* Exhibition of Drawings.

The Times. London. No. 37311 vom 8. Februar 1904.

Über eine Ausstellung von E. A. Abbeys Illustrationen zu Shakespeares Lustspielen für die Shakespeare-Ausgabe von Harper.

Vgl. Daily News No. 18066 vom 16. Februar 1904: Mr. Abbey's Shakespearean Drawings.

136* Der erste Folio-Shakespeare und seine Schicksale.

New Yorker Staatszeitung No. 22. 31. Mai 1903.

Berichtet im Anschluß an einen Bericht über die Facsimile-Ausgabe der ersten Folio von Sidney Lee (Clarendon Press) aus dem von Lee beigegebenen Supplementheft über die noch vorhandenen Exemplare der ersten Folio und die für sie gebotenen Preise.

137* Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 54. 1903. Nr. 8, Sp. 299.

Shakespeare-Forscher wird es interessieren, daß sich ein durch Williams und Norgate, London, beziehbarer Facsimile-Neudruck der ersten Shakespeare-Ausgaben in Vorbereitung befindet. Es handelt sich um die vier Folio-Ausgaben von 1623, 1632, 1664 und 1685, welche in vollkommen getreuer Reproduktion, nach tadellosen Originalen, auf photographischem Wege, in je tausend numerierten Exemplaren in vier Bänden, zu je 65 Mk. hergestellt werden. Das zweite, dritte und vierte Folio wird hier zum ersten Male reproduziert werden, und wie bei der soeben erschienenen Oxford-Reproduktion des ersten Folios, wird die Ausgabe schnell vergriffen sein und im Preise steigen. Die Oxford-Reproduktion erschien zu 105 Mk. und kostet jetzt schon ca. 300 Mk. Es empfiehlt sich daher möglichst postwendende Aufgabe der Bestellungen, um Enttäuschungen zu vermeiden.

138* Peabody, Josephine Preston: Fortune and Men's Eyes. New Poems with a Play. Boston: Small, Maynard & Co.

Rezension: New Shakespeareana. New Jersey: The Shakespeare Press. Vol. 1. No. 3, 4. October-December, 1902:

«Fortune and Men's Eyes» is the title of a drama in one act by J. Preston Peabody, in which Shakespeare is one of the characters, the others being William Herbert, son of the Earl of Pembroke; Symon Dyer, a Puritan; Tobias, the host of the «The Bear and the Angel» tavern; Wat Burrow, a bear-ward; Dickon, a little boy, son of Tobias; Chiffin, a ballad-monger, Mary Fytton, a maid of honor to Queen Elizabeth, and Anne

Hughes, also of the Court, besides taverners and 'prentices. The time is an afternoon in the Autumn of 1599, and the Scene the interior of the «The Bear and the Angel», South London. The action hinges upon a bear's fight with dogs: the bear breaks loose and scatters the crowd. The Play is a conjecture founded upon the famous T. T. dedication, «To the only begetter of these, etc, Mr. W. H.»

139* High Prices for Shakespeare and Ben Jonson.
Daily News. May 11, 1903.

140* Shakespeare Auktion [in London].
Leipziger Neueste Nachrichten No. 128 vom 9. Mai 1903.

141* Die größte Shakespeare-Bibliothek, (die von Samuel Timmins und G. Dawson begründete «Memorial Library» in Birmingham besitzt 11000 Bände).
Wiener Fremdenblatt vom 17. Oktober 1903.

142* Shakespeare-Denkmal in Helsingör (Aufruf zur Errichtung eines).
Englische Studien. Bd. 32. S. 459—460.

143* Shakespeare-Denkmal, Das, für Helsingör. Mit Illustration.
Die Gartenlaube. Leipzig. 1903. No. 31 u. No. 37. 2. Beilage. S. 4. [Vgl. No. 102*.]
Neue Freie Presse. 29. Mai 1903. (Ein Shakespeare-Denkmal des Bildhauers Hasselriis.)

144* The Shakespeare-Festival [at Stratford-on-Avon].
Daily News. 7. Mai 1903. — The Lady. 7. Mai 1903. — The Morning Post. 24. April 1903 (Shakespeare Commemoration). — Birmingham Post. 25. April 1903 (The Shakespeare Celebration). Birmingham Post. 1. Mai 1903 (Shakespeare Memorial Performances). — The Times. 24. April 1903 (Shakespeare Celebration at Stratford). — The Standard. 24. April 1903 (Shakespeare's Birthday. Celebration at Stratford-on-Avon). — The Daily Telegraph. 24. April 1903 (Shakespeare's Day. The Celebration [at Stratford-on Avon]).

145* Shakespeares Historien auf der Münchener Hofbühne.
Berliner Tageblatt No. 252 vom 19. Mai 1903. — Beilage zur Bohemia No. 137 vom 20. Mai 1903.

146* Das Shakespearehaus in Stratford-on-Avon. 2 Abbdgn.
Der Tag. No. 233. 14. Mai 1903. (Über den von dem schottischen Milliardär Carnegie geplanten Ankauf des Hauses.)

147* Shakespeare Memorial.
Liverpool Mercury. 29. Mai 1903.
Über ein Shakespeare-Denkmal für Stratford und London.

148* Eine Shakespeare-Première in Japan. (Othello auf einer japanischen Bühne).
Leipziger Neueste Nachrichten. No. 139. 20. Mai 1903. (Ist wie die folgenden ein Bericht nach No. 2281). — Landeszeitung Mecklenburg-Strelitz. 10. Mai 1903. — Neue badische Landeszeitung No. 215. 10. Mai 1903. — Heraldo de Madrid. 7. Mai 1903 (Shakespeare en el Japon). — Magdeburgische Zeitung No. 225 vom 5. Mai 1903 — Deutsche Tageszeitung No. 206 vom 4. Mai 1903. — Ost-Asien. Berlin. No. 62. 1903. (Shakespeare in Kagoshima.) — Die Post. No. 207 vom 5. Mai 1903.

149* Tolstoi und Shakespeare.
Tolstoi soll an einem großen Werke über Shakespeare arbeiten.
Vgl. Allgemeine Zeitung, München No. 59, vom 6. Februar 1904.

150* Historische Übersicht der Shakespeare'schen Königs-Dramen.
Von der General-Intendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin, als praktisches Hilfsmittel für die Besucher des Cyclus der Historien herausgegeben.

151* Weimarische Zeitung. 31. Oktober 1903.
Über die Grundlegung des Shakespeare-Denkmals hinter der Ruine im Großherzoglichen Park zu Weimar.

Zu den einzelnen Dramen

Hamlet.

152* Hamlet in einer Aufführung nach der Erklärung Hermann Türcks.
Am 13. Juni 1903 wurde von der Neuen Shakespeare-Bühne (Direktion Erich Paetel) im Neuen Theater zu Berlin »Hamlet« in der Übersetzung von Ludwig Seeger, nach der Erklärung Herm. Türcks gespielt.
Berliner Neueste Nachrichten No. 273. 14. Juni 1903. [Matinee der «Neuen Shakespeare-Bühne» von Rudolf Herzog]. — Norddeutsche Allgem. Zeitung. No. 137. Juni 1903.

(Die «Neue Shakespeare-Bühne».) — Der Tag. No. 273. 14. Juni 1903. — Die Post. No. 273. 14. Juni 1903. — Vossische Zeitung. No. 273. 14. Juni 1903. — Tägliche Rundschau No. 273 vom 14. Juni 1903.

Henry VI.

153* National-Zeitung Nr. 298 vom 19. Mai 1903.

Über «Heinrich VI.» von Shakespeare und seine Aufführung im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin.

Measure for Measure

154* Über eine Aufführung dieses Stückes im Karlsruher Hoftheater berichtet die «National-Zeitung», Berlin, Nr. 588 vom 20. Oktober 1903.

Much Ado about Nothing

155* The Academy and Literature. Vol. 64. 6 June, 1903: Benedick and Beatrice.

Über die Darstellung der Rollen durch Gordon Craig, Oscar Asche und Miss Ellen Terry.

Richard III.

156* Richard III. im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin.

Dresdener Zeitung. No. 135. 14. Juni 1903.

REGISTER
zur Bibliographie 1903.

Die Zahlen hinter den im Register aufgeführten Werken verweisen auf die Nummern, welche die Werke in der Bibliographie erhalten haben. Sind sie mit * versehen, so deutet dies an, daß sich das betr. Werk unter den Miszellen befindet, die Klammern verweisen auf die Nachträge.

Abkürzungen sind verwendet worden, wenn Werke hinter einer Überschrift angeführt sind. In solchem Falle wurden die Eigennamen der behandelten Autoren durch die Initialen angegeben. Außerdem kommen ständige Abkürzungen vor, die sich auf Shakespeare beziehen, so der Name des Dichters selbst als Sh., Works = Works of Sh. Hinter «Works» ist angegeben, in welcher Sprache die Werke gemeint sind. Ferner sind alle einzelnen Shakespeare'schen Werke in der Weise der früheren Bände abgekürzt worden, wovon die Liste unten wiedergegeben ist. Ferner sind noch landläufige Abkürzungen verwendet worden: hrsg., ed., rec., übers. usw. Rezensionen sind wieder in der Weise angegeben, daß zusammen in einer Klammer vor der Abbreviatur «Rez.» der Verfasser, Herausgeber, Übersetzer o. dgl. angegeben ist, dessen Werk, Ausgabe, Übersetzung usw. von dem Verfasser vor der Klammer eine Besprechung erfahren hat. Auf Spezialisierung des Werkes wurde verzichtet, da notwendiger Weise jedesmal doch die Bibliographie zu Rate zu ziehen ist.

Die einzelnen Werke Shakespeares werden in der folgenden Weise zitiert:

A. W. (All's Well)
A. and C. (Antonius and Cleopatra)
A. Y. L. I. (As You Like It)
C. of E. (Comedy of Errors)
Cor. (Coriolanus)
Cymb. (Cymbeline)
Haml.
1 Hen. IV. (Henry IV., Part I)
2 Hen. IV. (Henry IV., Part II)
Hen. V. (Henry V.)
1 Hen. VI.
2 Hen. VI.
3 Hen. VI.
Hen. VIII.
John (King John)
J. C. (Julius Cæsar)
Lear
L. L. L. (Love's Labour's Lost)
Macb.
M. for M. (Measure for Measure)
M. of V. (Merchant of Venice)
M. W. of W. (Merry Wives of Windsor)
M. N. D. (Midsummer Night's Dream)
M. Ado (Much Ado About Nothing)
Oth. (Othello)
Pericl.
Rich. II.
Rich. III.
R. and J. (Romeo and Juliet)
T. of Sh. (Taming of the Shrew)
Temp.
T. of A. (Timon of Athens)
T. A. (Titus Andronicus)
Tr. and Cr. (Troilus and Cressida)
T. N. (Twelfth Night)
T. G. of V. (Two Gent. of Verona)
W. T. (Winter's Tale)

R. of L. (Rape of Lucrece)
Sonn. (Sonnets)
V. and A. (Venus and Adonis)

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1903.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke der betr. Verfasser bez. Herausgeber.

Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies. Being a Reproduction in Facsimile of the First Folio Edition, 1623, from the Chatsworth Copy in the Possession of the Duke of Devonshire. With Introduction and Census of Copies by Sidney Lee. Oxford 1902.

— The Boudoir Shakespeare, arranged for reading aloud. Ed. by H. Cundell I—VI. (Cymbeline — Merchant of Venice — As you like it — King Lear — Much ado about nothing — Romeo and Juliet.) — London 1876—77.

— The Eversley Edition of the Works of Shakespeare. Ed. with introductions and notes by C. H. Herford. Vol. I—X. London 1899—1902.

— Hamlet, a Tragedy. Mit Sprache u. Sachen erläuternden Anmerkungen von C. L. W. Francke. Leipzig 1849.

— Macbeth, a Tragedy. To which are added all the Original Songs. London 1770.

— King Richard III. Hgg. u. erklärt von N. Delius. 2. Aufl. Elberfeld 1868.

* *

— Coriolan. Frei nach Shakespeare. Von Joh. Falk. Amsterdam u. Leipzig 1812.

— Ende gut, alles gut. Übers. von G. W. Keßler. Berlin 1809.

— Hamlet, Prinz von Dänemark. Nebst Brockmanns Bildnis als Hamlet. 3., durchges. Aufl. Berlin 1795.

— Hamlet. Übers. von L. Seeger, mit Vorwort und Verbesserungen der Übersetzung von H. Türck. Berlin 1903.

— Perikles, Fürst von Tyrus. Für die deutsche Bühne frei bearbeitet von E. Possart. München (1883).

— Die bezähmte Widerbellerinn oder Gasner der zweyte. Ein Lustspiel in vier Akten nach Shakespeare frey bearbeitet von Schink. Aufgeführt auf dem kurfürstlichen Hoftheater in München. o. O. 1783.

— Sonette. Übers. von M. J. Wolff. Berlin 1903.

Shakespeares Sonette. In Auswahl übers. von A. Neidhardt. (A.)
— Venus und Adonis. Übers. von Ferd. Freiligrath. Düsseldorf 1849.
*— Werke. In Übersetzungen rußischer Schriftsteller unter Redaktion von S. A. Vengerov. Bd. III. St. Petersburg 1903.

* *

Anders, H. R. D. Shakespeares Belesenheit. Eine Abhandlung über Shakespeares Lektüre u. die unmittelbaren Quellen seiner Werke. Berlin 1904. (Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. I.)
Barnett, D. Notes on Shakespeare's Play of As You Like it — Coriolanus. — Hamlet. — King Henry V. — King John. — Julius Caesar. — King Lear. — Macbeth. — Much Ado about Nothing. — Richard II. — Richard III. — Twelfth Night. — London 1890–1902.
**Behling, O.* Shakespeares «Hamlet» u. «König Lear». Riga 1903.
Bell, W. Shakespeare's Puck and his Folklore. London 1852.
**Bernays, M.* Nic. Delius' Ausgabe der Shakespeare'schen Werke. (A.—1870.)
**Bormann, W.* Shakespeares scenische Technik u. dramatische Kunst. (S. A. 1901.)
Brodmeier, C. Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904.
Bucknill, J. Ch. The Mad Folk of Shakespeare. Psychological Essays. 2. Ed. London-Cambridge 1867.
Church, A. J. Henry the Fifth. London 1891.
**Conrad, H.* Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes I. (S.-A. 1902.)
**Crosby, E.* Shakespeare's Attitude toward the Working Classes.
**Duncker, D.* Historische Übersicht der Shakespeare'schen Königsdramen. Berlin 1903.
Eckardt, L. Über Shakespeares Hamlet. (A.)
Erfurdt, H. Kritische Bemerkungen über Timon III, 4 u. Twelfth-Night II, 5. (A.)
**Fischer, R.* Shakespeare und das Burgtheater. Eine Repertoirestudie. S.-A. 1901.)
*— Der Monolog in «Macbeth» als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung. (S.-A. 1902.)
Flathe, J. L. F. Shakespeare in seiner Wirklichkeit. Leipzig 1863.
**Fresenius, A.* Der getanzte Shakespeare. (S.-A. 1902.)
Fricke, E. Der Einfluß Shakespeares auf A. de Mussets Dramen. Basel 1901.
**Friedländer, M.* Shakespeares Werke in der Musik. (S.-A. 1901.)
**Garnett, R.* A Stratford Tradition respecting Shakespeare. (S.-A. 1901.)
**Genée, R.* Ein Wendepunkt in der Deutschen Shakespeare-Kritik. (A.—1866.)
*— Das neueste Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. (A.—1867.)
*— Shakespeares Gedichte in deutschen Übertragungen. (A. — 1867.)
*— Die Parteien in der deutschen Shakespeare-Kritik. (A. — 1875.)
*— Der hundertjährige Hamlet. Eine dramaturgische Studie. (A. — 1877.)
*— Über den Hamlet des Mr. Edwin Booth. (A. — 1883.)
*— Shakespeare als Schauspieler. (A. — 1891.)
*— Noch einmal Bacon und Shakespeare. (A. — 1894.)

*Genée, *R.* Zur Geschichte der englischen Komödianten. Facsimile aus einem Dresdener «Schreib-Kalender» vom Jahr 1626. (A. — 1899.

*— Das Goethe-Geheimnis. Eine sensationelle Enthüllung. Berlin 1897.

*— A. W. Schlegel u. Shakespeare. Berlin 1903.

**Graefe, B.* Verlorene Liebesmühe. Ein Selbstportrait Shakespeares oder sein Verhältnis zu Dante. Soran (1903).

Greg, W. W. Catalogue of the Books presented by Edw. Capell to the Library of Trinity College in Cambridge. Cambridge 1903.

Hense, C. C. Anmerkungen zu einigen Stellen im Shakespeare. (A.

Hessen, R. Leben Shakespeares. Berlin-Stuttgart 1904.

Hughes, Ch. Shakespeare's Europe. Unpublished chapters of Fynes Moryson's Itinerary. Being a survey of the condition of Europe at the end of the 16th century. London 1903.

Jacobson, H. William Shakespeare u. Käthchen Minola. Dresden 1903.

Ihne, W. Notes and Emendations to Shakspere's «Merchant of Venice». (A.

Isaac, H. Shakespeares Comedy of Errors und die Menächmen des Plautus. (A.)

Jung, A. Hamlet, eine Schicksalstragödie. (A.

Knauer, V. William Shakespeare, der Philosoph der sittlichen Weltordnung. Innsbruck 1879.

Kohler, J. Verbrecher-Typen in Shakespeares Dramen. Berlin o. J. (1903).

**Leitzmann, A.* Shakespeare in Platens Tagebüchern. (S.-A. 1901.)

Leo, F. A. Die Tieck'sche Übersetzung des Coriolan und ihre Bearbeitung durch T. Mommsen. (A.)

Lichtenstein, S. Shakespeare u. Sophocles. Ein Beitrag zur Philosophie der Geschichte. München 1850.

Monrad, M. J. Hamlet — u. kein Ende. (A

Moulton, R. G. The Moral System of Shakespeare. A popular Illustration of fiction as the experimental side of philosophy. New York 1903.

**Münch, W.* Shakespeare-Lektüre auf deutschen Schulen. (S.-A. 1902.)

Palm, H. Shakespeares Julius Cäsar u. Kruses Brutus. (A.)

**Schick, J.* Die Entstehung des Hamlet. Ein Vortrag. S.-A. 1902.)

**Schröder, R.* Shakespeare-Bibliographie. 1901. (S.-A. 1902.)

**Schröer, A.* Prinzipien der Shakespeare-Kritik. (S.-A. 1902.)

Tiessen, Ed. Beiträge zur Feststellung und Erklärung des Shakespeare-Textes. (A.)

Tschischwitz, B. Shakespeares Staat und Königtum. Nachgewiesen an der Lancaster-Tetralogie. Halle 1866.

Vischer, Fr. Th. Shakespeare-Vorträge. 4.—5. Bd. Stuttgart-Berlin 1901 3.

Wohlrab, M. Ästhetische Erklärung von Shakespeares Hamlet. Berlin-Dresden-Leipzig 1901.

Wolff, M. J. William Shakespeare. Studien u. Aufsätze. Leipzig 1903.

**Zollinger, O.* Ein französischer Shakespeare-Bearbeiter des 18. Jahrhunderts. (S.-A. 1902.)

The Bookmann. Shakespeare Double Number. (Th. Seccombe, Will. Shakespeare.) October 1903. Fol.

* *

**Ben Jonson's* «Every Man in his Humour». Erster Abdruck der Quarto von 1601, mit Einleitung von C. Grabau. (S.-A. 1902.)

**van Dam, B. A. P.* and *C. Stoffel.* The fifth Act of Th. Heywood's Queen Elizabeth: Second Part. (S.-A. 1902.)

**Meyer, C. F.* Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast. (S.-A. 1902.)

* *

**Baumann, H.* Londinismen (Slang und Cant). Wörterbuch der Londoner Volkssprache sowie der üblichsten Gauner-, Matrosen-, Sport- und Zunft-Ausdrücke. 2., verb. u. verm. Aufl. Berlin 1902.

Wright, J. The English Dialect Dictionary. Part. XXI—XXIV. London 1903.

Notes and Queries 1903.

Weimar, Ende März 1904.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

P. v. Bojanowski.

Mitglieder-Verzeichnis.

Protektor:
Seine Königliche Hoheit **Wilhelm Ernst**, Großherzog von Sachsen.

Vorstand:

Brandl, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, Präsident u. Mitredakt. d. Jahrbuchs.

von **Vignau**, Major z D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar, 1. Vize-Präsident.

von **Wildenbruch**, Geh. Legationsrat a. D., Berlin, 2. Vize-Präsident.

von **Bojanowski**, Geh. Hofrat, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.

Moritz, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.

Bulthaupt, Dr. H., Prof., Bremen.

Cohn, A., Buchhändler, Berlin.

Fischer, Dr. R., Univ.-Prof., Innsbruck.

Keller, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredaktor des Jahrbuchs.

Kluge, Dr. F., Hofrat, Univ.-Prof., Freiburg i. B.

von **Possart**, Dr. E., Prof., Intendant des Hoftheaters, München.

Savits, J., Oberregisseur, München.

Schick, Dr. J., Univ.-Prof., München.

Studt, Dr. K., Staatsminister, Exzellenz, Berlin.

Suphan, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof., Direktor des Goethe- und Schillerarchivs, Weimar.

Wülker, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Prof., Leipzig.

Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):

von **Bojanowski**, s. o., Vorsitzender.

von **Vignau**, s. o.

Moritz s. o.

Suphan, s. o.

Francke, Dr. O., Professor.

Ehrenmitglieder:

Furness, H. H., Philadelphia.

Furnivall, Dr. F. J., London.

Se. Kaiserliche Hoheit **Konstantin Konstantinowitsch**, Großfürst von Rußland.

Schmidt, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.

Ward, Adolphus W., Litt.D., LL.D., Cambridge (Engl.).

White, Dr. Andrew D., Exzellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten.

Wright, W. A., D.C.L., LL.D., Cambridge.

Allerhöchste und Höchste Mitglieder:

Se. Kaiserliche und Königl. Majestät **Wilhelm II.**, Deutscher Kaiser und König von Preußen.

Se. Majestät **Georg**, König von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit **Luitpold**, Prinzregent von Bayern.

Ihre Königl. Hoheit **Karoline**, Großherzogin von Sachsen.

Ihre Königl. Hoheit **Pauline**, Erbgroßherzogin von Sachsen.

Se. Königl. Hoheit **Friedrich**, Großherzog von Baden.

Se. Königliche Hoheit **Friedrich August**, Großherzog von Oldenburg.

Se. Königl Hoheit **Albrecht**, Prinz von Preußen, Prinzregent von Braunschweig.

Se. Königliche Hoheit **Ludwig Ferdinand**, Prinz von Bayern.

Se. Königl. Hoheit **Ludwig**, Herzog in Bayern.

Se. Hoheit Johann Albrecht, Herzog von Mecklenburg-Schwerin.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Herzog von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Durchlaucht Ernst, Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, Regierungsverweser der Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Liechtenstein, Wiesbaden.

Mitglieder:

Abraham, Dr., Geh Sanitätsrat, Berlin.
Achelis, Dr. Th., Professor, Bremen.
van Acoleyen, Professor, St. Nicolas, Waas.
Alexander-Universitäts-Bibliothek, Helsingfors.
Amherst College Library, Amherst, Mass.
Anders, Dr. H., Stellenbosch (Kapland).
Andreas-Realgymnasium, Berlin.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
von Arnim-Muskau, Gräfin, Muskau (O.-L.).
Art'l, H S., Buchdruckereibesitzer, Dessau.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
Bäge, Ludwig, Rektor, Güsten
Baier, Clemens, Rechtsanwalt, Wandsbeck.
von Bamberg, Professor, Leipzig.
Bandau, Frl. Martha, Oberlehrerin, Breslau.
Bang, Dr. W., Univ.-Prof., Loewen.
Basil, Fritz, Hoftheater-Regisseur, München.
Baumgartner, A., Professor, Zürich.
Becker, Gustav, Dr. phil., Berlin.
Beckwith, Miss C. S., Southampton.
Beer, Dr. Ludwig, Berlin-Grunewald.
Bellermann, Dr. Ludw., Gymnasial-Direktor, Berlin.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Gymnasium, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bertuch, Aug., Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek der techn. Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, öffentliche, Mannheim.
Bibliothek, Großherzogliche öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gustav, Univ.-Prof., Basel.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Boek, Paul, Professor, Gr.-Lichterfelde.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Böthlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
Boonen, J., Brüssel.
Borms, Dr. A., Lima.
Brandt, Mathilde, Frau Dr med., Berlin.
Brie, Dr. phil. Friedrich, Breslau.
vom Briege, Wolfram, Halle a. S.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikanischer Gesandter, Athen.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Bronsart von Schellendorf, Kammerh., Generalintendant a. D., München.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdozent, Wien.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Jena.
Brunhuber, K., Assistent für neuere Sprachen, Neumarkt i. O.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Büchner, Dr. jur. et ès lettres Alex., Professor a. D., Ouistreham s/m.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Professor, Bonn.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Busley, Carl, Professor, Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Byvanck, Dr. W. G. C., Haag.
Cahn, Frau Bankier Carl, Berlin.
Carpenter, F. I., Professor, Chicago.
Churchill, Dr. G. B., Prof., Amherst.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
Cohn, Fritz Th., Verlagsbuchhändler in Firma Egon Fleischel & Co., Berlin.
Collin, Dozent an der Universität Christiania, Bestum.
Conrad, Dr. H., Professor, Gr.-Lichterfelde.

Crawford, Charles, London.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
v. Crüger, Generalleutnant, Exzellenz, Wiesbaden.
Curtis, Dr. F. J., Prof., Frankfurt a. M.
Dandler, Anna, Hofschauspielerin, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.
Dartmouth College, Hanover. (N. H.)
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Delmer, F. Sefton, Lektor a. d. Universität Berlin, Charlottenburg.
De Man, Dr. A., Melle-les-Gand.
Demmering, Gerhard, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Deutschbein, Dr. Max, Privatdozent, Leipzig.
Dibelius, Dr. W., Professor, Posen.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr. H., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Leutnant, Berlin.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Eckhardt, Dr. phil. Eduard, Privatdozent, Freiburg i. B.
Eggeling, O., Professor, Weimar.
Egloffstein, Freih. Dr. von, Weimar.
Eidam, Dr Chr., Professor, Nürnberg.
Einenkel, Dr. E., Univ.-Prof., Königsberg.
Eisenmann, Dr. O., Königl. Museumsdirektor, Kassel.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Erdmann-Jesnitzer, Fr., Direktor des Stadttheaters, Bremen.
Ernesti, Conrad, Kgl. Seminar-Oberlehrer a. D., Böckenförde.
Ernst, Otto, Schriftsteller, Hamburg.
Fellner, Dr. Richard, Dramaturg und Regisseur, Wien.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fiedler, H. G., Professor, Birmingham.
Fischer, M., Pfarrer, Berlin.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Heidelberg.
Flatz, Rud. Egon, Ingenieur, Wien.
Folger jun., H. C., New-York.
Förster, Dr. med. Fritz, Dresden.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
van Fraechem, Dr. E., Mecheln.
Francisceum, Herzogl. ev., Zerbst.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Freiligrath, Frl. Gisberte, Heidelberg.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymn., Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Fulda, Dr. phil. Ludw., Charlottenburg.
Fumagalli, Mario, Hofschauspieler, München.
Gebhard, Richard, Rechtsanwalt, St. Petersburg.
Genée, Dr. Rud., Professor, Berlin.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
von Gionima, Eugen, Oberlandesgerichtsrat, Wien.
Goldschmidt, Benedict M., Frankfurt a. M.
Goldstein, Dr. phil. Ludw., Redakteur, Königsberg.
Görres, Dr., Rechtsanwalt, München.
Götz, Ernst, Fabrikbesitzer, Leipzig.
Götz, Karl, Gymn.-Lehrer, Speyer.
Gothein, Frau Professor, Bonn a. Rh.
Grabau, Carl, Oberlehrer, Frankfurt a. O.
Greg, W. W., London W.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
de Groote, R., Professor, St. Nicolas.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Dr. phil. Walter, i. F. Georg Reimer, Berlin.
Guddorf, Professor, Melle-les-Gand.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil.
Gutmann, Eugen, Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Königl., Trarbach.
Haase, Fr., Hofschauspiel-Direktor, Berlin.
Hagen, Th., Kunstmaler, Professor, Weimar.
Hahn, Oscar, Fabrikbesitzer, Berlin.
Halm, Alfred, Direktor des Berliner Theaters, Berlin.
von Hanstein, Dr. Alb., Privat-Dozent, Hannover.
Hardy, Dr. phil. Edmund, D., Prof., Bonn.

Harlan, Dr. jur. Walter, Berlin-Grunewald.
von Hartel, Dr. Wilh. Frh., K. K. Minister für Kultus und Unterricht, Wirkl. Geh. Rat, Exzellenz, Wien.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartmann, Hugo, Königl. Hofschauspieler, Berlin-Grunewald.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Prof., Prag.
Hausknecht Dr. E., Professor, Realgymnasialdirektor, Kiel.
Hecht, Dr. phil. Hans, Kiel.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heckmann, Fr., i. F. C. Heckmann, Bonn
Heine. Dr. Otto, Prof., Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Heiseler, Henry, Schriftst., München.
Helft. Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Henigst, Oscar, Zweibrücken.
Herford, C.H., Univ.-Prof., Manchester.
Herrmann, Dr. Assistenzarzt, Landau.
Hertz, Miss Harry, London.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr. W., Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Berlin.
Hochschul-Bibliothek, Bern.
Hofbibliothek, K. K., Wien.
Hof- und Landesbibliothek, Großherzogl. Badische, Karlsruhe.
Hohlfeld, Dr. A. R., Univ.-Prof., Madison, Wis.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
von Hülsen, G., Kammerherr S. M. des Kaisers, Intendant der Königlichen Schauspiele, Exzellenz, Berlin.
Jespersen, Dr. Otto, Prof., Gentofte.
Jiriczek, Dr. Otto, Univ.-Prof., Münster i. W.
Imelmann, Dr. Johannes, Prof., Berlin.
Institut, bibliographisches, Leipzig.
Johler, A. B. Gustav, Hamburg.
Johnson, Maler, Weimar.
Jones, Dr. Rich., Prof., Nashville, Tenn.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanwalt, Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Schlachtensee.
Kainz, Josef, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser-Wilhelm-Bibliothek, Posen.
Kaiser - Wilhelms - Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin - Auguste - Victoria - Schule, Stettin.

Kaluza, Dr. Max, Univ.-Prof., Münster i. W.
Kammerer. Ad., Prof., Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzgl., Bernburg.
Kern, Dr. J. H., Univ.-Prof., Groningen.
Kilian, Dr. phil. Eug., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Kölbing, Arthur, Dr. phil, Freiburg i. B.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Prof, Straßburg i E.
Konrath, Dr. M, Univ.-Prof., Greifswald.
Koppel, Dr. Rich., Professor, Dresden.
Koster, Dr. Edward B., Haag.
von Kralik, Dr. Richard, Wien.
Kreismann, Hermann, Generalkonsul, Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Schweizerthal.
Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krügel, Fr., Freiburg i. B.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Küchler, Frl. Sofie, Frankfurt a. M.
Kükelhaus, Dr., Oberlehrer, Düsseldorf.
Kullnick, Max, Dr.. phil., Berlin.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Lambrecht, Konsul, Nürnberg.
Landerer, Dr., Hofrat, Kennenburg.
Landesbibliothek, Herzogliche, Altenburg, S.-A.
Landesbibliothek, Fürstl., Detmold.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wiener-Neustadt.
Landesschule, Kgl., Pforta.
Lane, Miss L. E., Cork.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lawrence, W., London.
Lentzner, Dr. phil. Karl, Dozent am Orientalischen Seminar, Berlin.
Levy, Dr. H. B., Hamburg.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Lewinsky, Jos., K. K. Hofschauspieler, Wien.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freih. Franz, Berlin.

Literar. Lesezirkel Shakespeare, Magdeburg.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Prof., Jena.
Lubliner, Hugo, Schrifsteller, Berlin.
Ludewig, Frl. Martha, Lehrerin, Jena.
Ludwigs-Gymnasium, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Lützenkirchen, Mathieu, Hofschauspieler, München.
Magnus, Dr. jur. Ernst, Reg. Rat a. D., Berlin.
Mädchenlyzeum, Öffentl. deutsches, Prag.
Mädchenschule, städt. höhere, Osnabrück.
Mädchenschule, höhere, Uelzen.
Manke, 1. ord. Lehrer a. d. Lateinschule, Weener.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Fr., Frankfurt a. M.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanw., Weimar.
Marx, Th, Reallehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
Matthys, Dr. A., Borgerhout.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Charlottenburg.
Maurach, Landrat, Danzig.
Mayer, Friedrich, K. Gymn.-Rektor, Zweibrücken.
von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Mende, Frl. Käthe, Frankfurt a. O.
Merk, Johannes, Hamburg.
Merton, Wilh., Frankfurt a. M.
Merzbacher, Dr. Gottfried, Rentier, München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.
Metzel, W., Rechtskandidat, Stettin.
Meyer, Frau Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Ernst Joachim, Kommerzienrat, Berlin.
Meyer, Frl. Helene, Friedenau.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Mielke, Dr. Helmuth, Chefredakteur, Barmen.
Milan, Dr. phil. Emil, Lektor a. d. Universität Berlin, Steglitz.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant, Agram.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Leipzig.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, Karlsruhe.
Muff, Dr., Professor, Rektor, Pforta.
Mühlau, Dr. F., Professor, Kiel.
Nebe, Dr., Geh. Finanzrat, Weimar.
Neubürger, Ferd., Schriftsteller, Berlin.
Neuffer, Dagobert, Direktor des Stadttheaters, Metz.
Nobelbibliothek der Schwedischen Akademie, Stockholm.
Noyes, Carleton Eldredge, Professor, Cambridge, Ma.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Oberrealschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
Oberrealschule auf der Uhlenhorst, Hamburg.
Oberrealschule und Realgymnasium in der Humboldtstraße, Köln.
Obrist, Dr., Weimar.
von Oechelhäuser, Dr. ing. Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Dr. Ad., Hofrat, Professor, Karlsruhe.
Oeftering, Dr. Mich., Kgl. Reallehrer, München.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor der Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalleutnant und General-Adjutant, Exzellenz, Weimar.
A. Panse'sche Verlagsbuchhandlung, Weimar.
Parow, Dr. W., Prof., Gr.-Lichterfelde.
Paetel, Erich, Direktor der «Neuen Shakespeare-Bühne», Berlin.
Paulus-Bibliothek, Worms.
von Pechmann, Direktor, München.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Perry, Marsden J., Providence, R. I.
Petersen, Rud, Hamburg.
Petsch, Dr. phil. Robert, Priv.-Dozent, Würzburg.
Philipps, Miss, Weimar.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Pincus, S. B., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, Rosa, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Proescholdt, Dr., Professor, Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Quincke, Wolfg., Regisseur, Frankfurt a. M.

Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Professor, Marburg i. H.
Rauch, Dr. Herm., Direktor des Residenztheaters, Wiesbaden.
Realgymnasium, Dorotheenstädtisches, Berlin.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schles.
Realgymnasium, Potsdam.
Realgymnasium, Schwerin i. M.
Realgymnasium, Tilsit.
Realgymnasium, Zittau.
Realprogymnasium, Freiburg i. Schles.
VIII. Städt. Realschule, Berlin N.
XII. Städt Realschule, Berlin O.
XIII. Städt. Realschule. Berlin N.W.
Realschule an der Prinz-Georg-Straße, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Geisenheim.
Realschule Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Köln.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
Reform-Realgymnasium, Witten.
Reinhard, Gustav, Hemer.
Reinhardt, stud. phil. Otto, Jena.
Reismann, H., Paderborn.
Rethwisch, Dr. jur. et. phil. Ernst, Berlin.
Richter. Frl. Helene, Wien.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Professor, Kopenhagen.
Robertson, Dr. John G., Professor, London.
Roman, Dr. E., Boucle St. Blaise.
Rönneberg, M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat. Tornow b. Potsdam.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rothe, Dr., Staatsminister, Exzellenz, Weimar.
Rowley, Walter, M. Inst. C. E., F. S. A., Leeds.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sandt, M., Geschäftsleiter des Kunstver. f. d. Rheinlande, Düsseldorf.
Sarrazin. Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sauer, Dr. August, Univ.-Prof., Prag.
Scherzer, Miss Jane, Ph. D., Jacksonville, Ill.
Schiff, Jakob Herm., Privatier, Frankfurt a. M.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.
Schlenther, Dr. Paul, Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlösser, Dr. Rud., Univ.-Prof., Jena.
Schmall, Josef, Schriftsteller, Wien.
Schmidt, Dr. W., Oberlehrer, Berlin.
Schneider, Dr., Realgymn.-Direktor, Altenburg.
Schneider, Wilh., Hoftheater-Regisseur, München.
von Schön, Fräulein Lydia, München.
von Scholz, Dr. Wilhelm, Weimar.
Schöps, Dr. Rich., Oberlehrer, Pforta.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schücking, Dr. L. L., Göttingen.
Schüddekopf. Dr. Carl, Weimar.
von Schultz-Dratzig, Frau, geb. Burgeff, Schlangenbad.
Schweitzer, Algunde, Berlin.
Sello, Dr., Justizrat, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Universität, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Universität, Breslau.
Seminar, Germanisch-romanisches a. d. Universität, Heidelberg.
Seminar, Roman.-englisches, a. d. Universität, Kiel.
Seminar, Roman.-englisches, a. d. Universität, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, a. d. Universität, München.
Seminar, Englisches a. d. Universität, Würzburg.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Sieper, Dr. E., Privatdozent, München.
Sievers, Dr. R., Charlottenburg.
Simon, Dr. M., Kiel.
Singer, Dr. S., Univ.-Professor, Bern.
Smedts, Dr. Arm., Professor, Nivelles.
Smith, A. Earnshaw, in Fa. Deigthon Bell & Co., Cambridge.
Smith. C. Alphonso, Professor, Chapel Hill, N. C.
Solmitz, S., Bankier, Berlin.
Spemann, Wilh., Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Spies, Dr. Heinrich, Privatdoz., Berlin.
Sprenger, Dr. Robert, Professor, Northeim.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Augsburg.

Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Cöln.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stägemann, Max, Geheimrat, Direktor, Leipzig.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Rißtissen b Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stinnes, Dr. Heinrich, Oppeln.
Stoffel, Dr. phil. C., Nijmegen.
Stokes, John, M. D., Sheffield.
Stolze. Dr. Max, Berlin.
Stoy. Dr. Heinrich, Jena.
Sträter, Dr. Theodor, Königsberg i. Pr.
Stury, Rich., Kgl. Hofschauspieler, München.
Suske, Ferd., K. russ. Hofschauspieler, München.
Swaen, A. E. H., Gymn.-Lehrer, Amsterdam.
Swoboda, Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Szostakowski, Amtsgerichtsrat, Allenstein.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Prof., Göttingen.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Teschner, Frl. A., Schulvorsteherin, Bremerhaven.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Thormälen, Joh., Hamburg.
Töchterschule, Höhere, Pforzheim.
Träger, Alb., Justizrat und Notar, Berlin.
Trautmann. Dr. M., Univ.-Prof., Bonn.
Tschirch, Emil, Schriftsteller und Rezitator, Berlin.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türkheim, Dr. Leo, Realschullehrer, Würzburg.
Ulbrich, Dr., Direktor Prof., Berlin.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Christiania.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Greifswald.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Münster.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California Library, Berkeley.
University Library, Glasgow.
University of Georgia Library, Athens, Ga.
University Library, Mc Gill, Montreal.
University of Toronto Library, Toronto.
Vandegaer, Dr. J., Roeulx.
Varnhagen, Dr. Herm., Univ.-Prof., Erlangen
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Prof. Zürich.
Viktoria-Gymnasium, Potsdam.
Viktoria-Lyzeum, Berlin.
Viktoria Luisen-Schule, Berlin-Wilmersdorf.
Viëtor, Dr. W.. Univ.-Prof., Marburg.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vogel, Dr. Ernst, Oberlehrer, Braunschweig.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K.. Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordiek, Professor, Oppeln.
Wagner, Dr. Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.
Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Walckiers, Ch., Professor, Eecloo.
von Wedel, Graf Oskar, Wirklicher Geh. Rat und Oberschloßhauptmann, Weimar.
Weiser, Dr. Karl, Hofschauspieler und Regisseur, Weimar.
Weisstein. Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wells, W., M. A., Lektor a. d. Universität, Würzburg.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.

Westen, Emanuel, Theaterdirektor, Reichenberg.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Professor, Stuttgart.
Westphal, Dr Ed., Hamburg.
Wetz, Dr. W., Univ.-Prof., Freiburg i. B.
Wiecke, Paul, Mitglied des Königl. Hoftheaters Dresden.
Wilhelmsgymnasium, Köngl., Königsberg i. Pr.
Wilhelmsgymnasium, Kgl., Krotoschin.
Windscheid, Frl. Käthe, Dr. phil., Leipzig.
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Gymn.-Prof., München.
Wolff, Dr. Max J., Berlin.
Wolff, Julius, Charlottenburg.
Wollmann, Siegfried, Rentier, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentier, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgel., Bonn.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
von Ysselstein. Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Dr. A., Kais. Legationsrat, London.
Zimmermann, Justizrat, Pforta bei Naumburg (Saale).
Zschech, Otto, Professor, Wittenberg.

Abgeschlossen den 23. April 1904.

Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XL.

(Abkürzungen: Sh. = Shakespeare, elis. = elisabethanisch, Rez. = Rezension.)